This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

HC
38
P2B3
B 3 966 370

RARY

Bailly, Edmond

EDMOND BAILLY

LE PITTORESQUE MUSICAL A L'EXPOSITION

PARIS
ÉDITIONS DE L'*Humanité Nouvelle*
15, rue des Saints-Pères, 15

1900

N.º 2108

Michel'angelo Lambertini

11-L. DA TRINDADE-13
TELEF. 36995
LISBOA

Nouvelle

Revue internationale consacrée aux sciences, aux lettres et aux arts. *l'Humanité nouvelle* embrasse t
les matières accessibles aux esprits préoccupés de culture générale. Sous la direction littéraire et arti
de M. V. Emile-Michelet et sous la direction scientifique de M. A. Hamon, professeur à l'Univ
nouvelle de Bruxelles, *l'Humanité nouvelle* occupe une place particulière au premier rang des
françaises et étrangères.

Voici une partie seulement de ce que *l'Humanité nouvelle* a publié depuis trois ans :

Études sociologiques

L'inégalité naturelle, par **Grant Allen.** — Les théories anarchistes et leurs rapports avec le commun
par **I. Bloch.** — Etapes vers la liberté, par **Edward Carpenter.** — Les dessous économiques de la
lution chrétienne, par **A. Chirac.** — Individualisme et individualisme, par **M. Doubinsky.** — Le Tolst
et l'Anarchisme, par les **Étudiants Socialistes Internationalistes Révolutionnaires.** — Evo
Darwinisme sociologique, par **C. Faqes.** — Congrès de l'Institut international de sociologie, par
Le Moyen Age et l'Anarchisme, par **L. Garreau.** — L'Etre social, par **Jean Grave.** — De la dét
socialisme, par **A. Hamon.** — L'aide mutuelle dans la cité médiévale, par **Pierre Kropotkine.** — L
et leurs initiateurs, par **Pierre Lavroff.** — L'éveil de l'esprit critique, par **Ch. Letourneau.** —
dans l'étiologie du Crime, par **Cesare Lombroso.** — La question juive, par **Karl Marx.** — La mor
sociétés, par **J. Novicow.** — Le droit pur, par **Edmond Picard.** — Etudes sur l'évolution des reli
primitives, par **Elie Reclus.** — Pages de sociologie préhistorique, par **Elisée Reclus.** — Les illusio
socialisme par **G. Bernard Shaw.** — Quelques objections au matérialisme économique, par **G. Sore**
Réoccupation de la Terre, par **A. Russel Wallace.**

Études philosophiques

L'hyperpositivisme de M. de Roberty, par **Oscar d'Araujo.** — La Philosophie positive et l'Inconnais
par **G. De Greef.** — La philosophie du XVIIIe siècle et Malthus, par **Hector Denis.** — L'évolution mora
sexe, par **Patrick Geddes** et **G. Thompson.** — Nouvelle éthique sociale dans l'éducation, par **J. Hu**
Menos. — Déterminisme et responsabilité, par le **Dr Laupts.** — Bases d'une morale anarchiste, par
D. Lum. — La morale et le socialisme, par **S. Merlino.** — Le droit pur, par **Edmond Picard.** — La
gion, par **L. Ribert.** — L'élite et la foule: Morale et politique, par **E. de Roberty.** — Pourquoi je n
pas positiviste, par le même. — Le problème moral de la psychologie collective, par **S. Sighele.** — Rel
et morale, par le comte **Léon Tolstoi.**

Poésies

Des vers de : **Gabriele d'Annunzio, E. Barnavol, André Benjamin-Constant, Ch. Bourgault-coudray, Jules Coucke, Hussein Danisch, Gabriel De La Salle, Holger Drachmann, Louis Ern Paul Fort, Iwan Gilkin, E. Jaubert, Anastasius Grün, Marie Krysinska, Friedrich Halm, F Armand Hirsch, Douglas Hyde, Henrik Ibsen, Albert Lantoine, Louis Lestelle, Paul Leveq Flona Macleod, Joann Maragall, Roland de Marès, Tancrède Martel, Dina C. P. Meddor, V.-E Michelet, S. Nadson, Yvanhoé Rambosson, Mario Rapisardi, Rob. Reinick, José Rizal, Fried Rueckert, P.-N. Roinard, Francisco Sellen, J. von der Traum, Ludwig Uhland, Emile Verhae Aug. Vierset, W. B. Yeats.**

Contes, Nouvelles, Théâtres

Souvenirs d'un Communard, par **A. Agresti.** — La Taverne, par **Henri Austruy.** — La Danseuse, **Hermann Bang.** — Les honorables gueux, par **J.-J. Baronian.** — Messaline, par **P. Cossa.** — Souv par **Maurice Des Ombiaux.** — Bon Dieu des Gaux, par **Jules Destrée.** — Le Petit Jean, par **Fredé Van Eeden.** — Femme de Bretagne, par **Gustave Geffroy.** — Le Vagabond, par **M. Gorki.** — Journée péager, par **Nathaniel Hawthorne.** — Le Gros lot, drame, par **Gunnar Heiberg.** — Le cœur d'Archy par **Léon Hennebicq.** — Madame Fonss, par **J.-P. Jacobsen.** — Au cœur frais de la forêt, par **Cam Lemonnier.** — Mémoires d'un porteur de torches, par **Roland de Mares.** — Au nom de la loi, par **M chtèl.** — Exsurgat vita, par **Jacques Mesnil.** — Holwennioul, par **V. Emile-Michelet.** — L'inaperçu **Louis Mullem.** — Le spectre, par **Zabel Ohanessian.** — Récits de ma grand'mère, par **André Petcher** — En réunion électorale, par **Paul Pourot.** — Nydia, par **A. de Rampan.** — La Faim, par **Gabriel Ram** — Magnelonne, par **L. Xavier de Ricard.** — Au pays des moines, par **José Rizal.** — Les pleurs d'Had par **Robert Scheffer.** — Dans une chapelle en ruines, par **Olive Schreiner.** — Les déclassés, par **S riak.** — La Tour d'Ivoire, par **M. de Valcombe.**

Études littéraires, musicales et artistiques

Le pittoresque musical à l'Exposition, par **Ed. Bailly.** — Naturalisme et naturisme, par **L. Bazalge** — G. Rodenbach, par **Jules Coucke.** — A propos de l'Art et la Révolution, par **E. Cammaerts.** — man Bang, par le vicomte de **Colleville** et **Fritz de Zepelin.** — Tolstoi et ses traducteurs, par **E. Cros** — Réformes littéraires en Turquie, par **Hussein Danish.** — Le Charitable Crime, par **L. Dumont-Wild** — L'Œuvre de G. Eckhoud, par **G. Fuss.** — Une visite au sanctuaire d'Olympie, par **Léon Hennebicq** L'architecture de demain, par **L. Hennebicq, V. Horta** et **Van den Borren.** — Stéphane Mallarmé, **Albert Lantoine.** — Médaillons, par **G. Lemonnier** et **V. Emile-Michelet.** — Le mouvement littérai artistique en Roumanie, par **N. Petrascu.** — L'Architecture à l'Exposition, par **Les deux Polit.** — La je littérature tchèque, par **Prochazska.** — Contribution à l'histoire des Lettres françaises en Belgique, **Georges Ramckers.** — La littérature russe, expression de la vie russe, par **E. S.** — Les débuts de la l rature américaine, par **A. Schatek de La Faverie.** — Un artiste ignoré, le peintre **Le Marcis**, par **L Ryner** et **Georges Lanoë.** — L'évolution de la peinture du paysage en Belgique, par **Ch. Van den B ren.** — Chroniques littéraires, par **Henry Fèvre, Léon Hennebicq, Albert Lantoine, Louis Dum Louis Ernault** et **Roland de Marès.** — Chroniques artistiques, par **L. Dumont, P.-A. Hirsch, L Hennob, Jean Doleul, Jean Schmitt, Mario Pilo, V. Emile-Michelet.** — Chroniques musicales, **Edmond Bailly.** — Chroniques théâtrales, par **Judith Cladel, G. Polit.**

Études économiques, politiques et sociales

Aperçus sur la situation aux États-Unis : Socialisme et grèves aux États-Unis, par **Americus.** — La f ration anarchiste, par **J.-A. Andrews.** — Trade unionisme, mutualisme et néo-coopératisme, **A. D. Bancel.** — Situation économique de l'Europe au milieu de 1898, par **Aug. Chirac.** — Le Con général du parti socialiste français, par **C. Cornelissen.** — Exposé des principaux systèmes économiq par **Henri Bagan.** — Les échecs de Toronto et le Parti ouvrier Tory, par un **Diplomate.** — Les con gnies de discussion, par **Dubois Dessaulle.** — Le système closier et les [illegible] dans en Belgique, **Hermann Dumont.** — La saisie illégitime et illégale, par **Albert Fine.** — Comment le Gou nement prussien fait les élections, par **H. de Gerlach.** — Essai sur la monnaie, le crédit et banques, par **G. De Greef.** — Pierre Leroux, par **M. G.** — La bande noire, par **Léon Denis.** Les élections en Belgique, par **P. Deutscher.** — A propos du [illegible] du Congrès général

EDMOND BAILLY

LE PITTORESQUE MUSICAL A L'EXPOSITION

PARIS
ÉDITIONS DE L'*Humanité Nouvelle*
15 rue des Saints-Pères, 15

1900

MUSIC LIB.

DU MÊME AUTEUR

LE SON DANS LA NATURE : *Essence du son — Harmonie des sphères — Harmonies universelles.* Plaquette in-8° écu (*Art indépendant*) . . . . . **1** fr. **50**

A paraître sous peu :

LES AVATARS DE LA GAMME MODERNE, D'APRÈS L'HISTOIRE, LA SCIENCE ET LA SYMBOLOGIE.

DU MERVEILLEUX DANS LA MUSIQUE ET DE LA THÉRAPEUTIQUE MUSICALE.

LES VIBRATIONS DU SON ET LA VIE UNIVERSELLE.

DE MUSIQUE ET DE POÉSIE. Essai de méloprosodie.

ML 38
P2 B3
MUSIC
LIBRARY

I

Au milieu d'une manifestation du genre de celle où s'absorbent, en ce moment, les presque totales préoccupations de notre Paris, l'insolite, le lointain, l'exotique, étalé comme par enchantement sous nos yeux éblouis, doit, me semble-t-il, solliciter impérieusement toute curiosité quelque peu artiste. Le lecteur m'excusera, donc, de ne le point promener à travers les produits multiples de la facture instrumentale moderne, non plus qu'en d'opportunistes festivités lyriques farcies d'œuvres qu'il a tout le temps d'entendre lorsque se seront évanouis les chimériques palais qui, pour six mois, couvrent les rives de la Seine. Celui dont, aujourd'hui, nous nous occuperons, c'est le noir mélomane du mystérieux continent africain, c'est la face brune, jaune ou cuivrée de l'immense Asie, c'est, aussi, le rare visage pâle auquel son état de *civilisé* n'a pas fait perdre, encore, tout vestige d'originalité.

Ce n'est pas un simple article, mais un livre qu'il faudrait écrire à propos des engins sonores, du chant, de l'échelle musicale et de la danse de tant de peuplades classées, si légèrement, par notre orgueil de parvenus, sous le dédaigneux vocable *sauvages*. Nous aurions beaucoup à apprendre, de ce côté, sur les origines, les migrations, le développement intellectuel et moral de notre humanité qu'un occulte souffle, tempête ou caresse, ballotte au ras du sol incertain de cette terre de vicissitudes. Ce livre rêvé, je le ferai quelque jour; après la finale déception sur la route où je vais encore poursuivant la strophe aux ailes de feu, écoutant l'inaudible mélopée des Aswins; après la suprême rancœur, par la sente où des rythmes berceurs enchantèrent ma songerie. Mais voici que nous appelle un étrange bruissement de cordes; c'est de notre colonie soudanienne qu'il s'envole; entrons, et l'imagination aidant aux chaleurs exceptionnelles de ce mois de juin, sous le lumineux soleil, il nous sera facile de nous croire transportés à Saint-Louis

du Sénégal. Entre autres nègres d'un incontestable bon teint, en voici deux, assis sur leurs talons, tenant entre leurs jambes une sorte de luth rustique dont leurs doigts agiles tirent des sons de haut charme sinon de grande variété. Qu'est cet instrument?... le *Cora;* que sont ces hommes?... des *Griots* venus du pays Mandingue.

On a maintes fois écrit que toute l'Afrique entre en danse dès le coucher du soleil. D'aucuns ont reconnu là une antique tradition religieuse, d'autres les manifestations de la joie exubérante d'un peuple momentanément délivré de la tyrannie de l'astre du jour : j'y vois, moi, un cas purement physiologique, la nature infantilement expansive du nègre reprenant simplement le dessus aussitôt qu'elle cesse d'être engourdie par l'insolation quotidienne. Le noir n'attend, du reste, pas la nuit pour se livrer au chant et à la danse; l'un et l'autre sont mêlés à presque tous les actes de sa vie et, quand il le peut, c'est au son de la voix, ou de quelque instrument qu'il laboure, sème, construit, navigue, se bat ou sacrifie à ses idoles. Et c'est ainsi partout au continent africain où les rigueurs islamiques n'ont pas atteint la danse proscrite par les zélateurs de Mahomet. Partout, aussi, l'on rencontre des professionnels, jongleurs, ménestrels ou bardes suivant le lieu et les circonstances et, parmi ces professionnels, les *Griots*, dont deux congénères se sont, tout à l'heure, installés sur la colline du Trocadéro, méritent une attention spéciale.

La très originale catégorie d'êtres connus sous les noms de *Griots*, *Griottes*, *Guiriots*, *Jacouls*, *Diavandos* (ce dernier parmi les Peuls) forme une classe spéciale n'ayant, au point de vue des mœurs et de la religion, rien de commun avec les autres habitants de la Sénégambie. Vivant entre eux, ils ne contractent d'union qu'au sein de leur caste; leur impiété est notoire, et ils ont pour la plupart repoussé les enseignements comme les prescriptions du Koran. Leurs attributions, assez nombreuses, exercées également par l'un et l'autre sexe, sont héréditaires; il ne leur est point permis d'y renoncer. Historiens, poètes, musiciens, improvisateurs par-dessus tout, on les voit parvenir aux plus hautes dignités, remplir auprès des princes le rôle de conseillers. Chargés de la conservation comme de la transmission des annales du pays, ils ne dédaignent pas, à l'occasion, la chronique scandaleuse et comme ils ont le droit absolu de tout dire, dans le feu de l'improvisation, il n'est pas rare de les voir user de la satire la plus impertinente, sans égard pour le rang ou la fortune du personnage visé. Ils accompagnent les grands chefs de guerre, dont ils chantent la valeur en même temps qu'ils exaltent le courage des combattants. On s'abuserait complètement si l'on se figurait informes et barbares les chants belliqueux des Griots; le fragment suivant d'un hymne Bambara montrera jusqu'à quelle élévation poétique peut aller le lyrisme de ces bardes de la terre africaine :

« Voici le jour venu où vous pourrez réjouir vos pères dans leur tombe en imitant leurs actions héroïques. Parez-vous de vos gris-gris qui rendent invulnérable, et montez vos chevaux impétueux.

« La tombe est froide aux pères qui ont des enfants sans courage. La vaillance du fils, au contraire, pénètre comme une douce chaleur dans

le sélé (tombeau) de l'ancêtre et réchauffe ses os refroidis (1). »

Il est certain que les Griots fameux sont rares au Sénégal autant que chez nous les Malibran : il n'en reste pas moins acquis en leur faveur une supériorité intellectuelle considérable sur les autres nègres. Enfants de la vaste forêt, constamment en contact avec la vivifiante Nature, ils connaissent la vertu des simples et possèdent certains secrets auxquels ils doivent le monopole de l'exercice de la médecine et, en sus, une détestable réputation de sorciers. Très recherchés à cause de leurs talents variés, les Griots n'en subissent pas moins le mépris public au point que, chez les Yolofs, ils ne jouissent pas même des honneurs de la sépulture. « C'est dans le creux d'un arbre qu'on dépose leurs cadavres, car on est persuadé que, si l'on enterrait un Griot, la récolte du mil manquerait infailliblement (2). » Pour atténuer le poids de cette injure faite à leur dépouille mortelle, les Griots ont imaginé que leurs corps ne sauraient pourrir en terre comme ceux des autres hommes, et qu'un ange les emporte aussitôt qu'ils ont rendu l'âme : pour accréditer le miracle, les amis du défunt dérobent son cadavre et vont le cacher dans la forêt. Mais l'opinion reste hostile aux noirs disciples d'Apollon; il y a même une très ancienne tradition aux termes de laquelle le diable en personne aurait été le patron de leur race. Voici cette curieuse pièce citée par M. Verneuil :

« Le méchant Esprit, disent les légendes arabes, s'étant fait homme, commettait tant d'abominations qu'on le jeta dans la mer; mais un pêcheur prit et mangea le poisson qui avait avalé le corps du Malin, et le mauvais génie ressuscita en lui. Le pêcheur fut lapidé et enterré profondément; par malheur, le vent le découvrit et en emporta quelques lambeaux dans le couscous d'un chasseur, qui devint un nouveau démon. On s'empressa de l'exterminer ; son corps fut réduit en poudre aussi fine que la poussière du désert, et on le lança dans l'espace; mais un homme qui était poète et musicien en respira quelques atomes, et le diable reparut en lui. Cette fois on laissa vivre le possédé, et les Griottes sont ses descendants (3). »

Quoi qu'il en soit de cette légende, la conduite des Griots et de leurs compagnes n'est pas de nature à les réhabiliter, ces dernières étant, le plus souvent, courtisanes en même temps que chanteuses et diseuses de bonne aventure. D'après Anne Raffenel (*Nouv. Voy.*, etc.), les Griots les plus estimés sont ceux de Kassou, à cause de la gaieté des hommes, de la beauté et de la vivacité des femmes.

C'est, je l'ai dit, à cette extraordinaire caste, laquelle se considère, elle-même, comme étant en dehors de l'humanité, qu'appartiennent les musiciens soudanais dont s'adorne le seuil du pavillon du Sénégal. Postulants constants de l'inspiration, ils improvisent au gré de la muse, mais il est à peu près impossible de noter leurs mélodies, tant la ligne en est mobile et insaisissable : leur pensée évolue, à coup sûr, en une

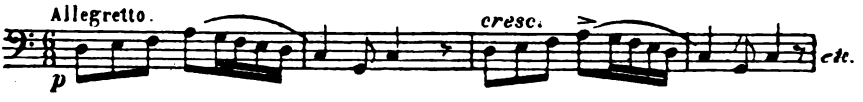
---

(1) *Nouveau voyage dans le pays des Nègres*, par Anne Raffenel, t. I, p. 440.

(2) *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique, aux sources du Sénégal et de la Gambie* 1818, par G. Mollier, t. I, p. 102.

(3) *Mes Aventures au Sénégal*, p. 190.

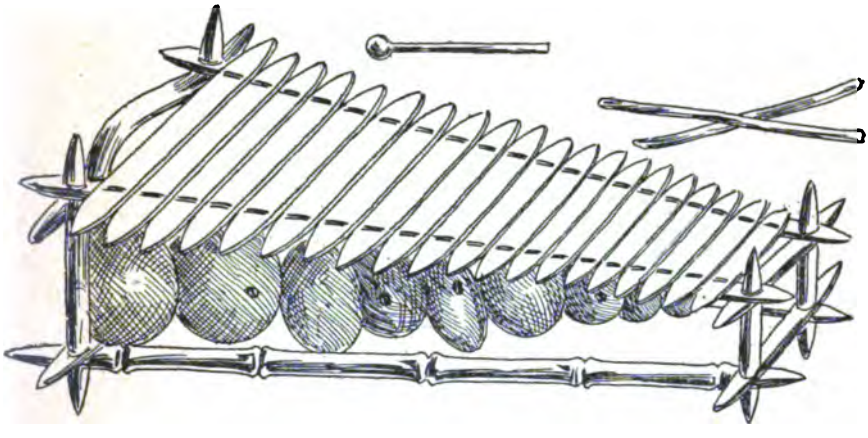
région autre que celle de la vie dont nous vivons tous ; à la seule âme des poètes s'adressent leurs intangibles productions d'art, et de tout ce que j'écoutai, il ne me reste rien autre qu'une inexprimable sensation de rêve et d'infini. Sous l'impalpable chant de l'un des *Coras*, le second dessinait le persistant battement d'un intervalle de quarte, à peine varié, par instants, de celui de quinte ; quelque chose comme : *sol*, *ut*, *sol*, *ut*, *sol*, *ré*, *sol*, *ut*, etc., en notes égales. A un moment, l'un des deux instrumentistes jouant seul, je notai le dessin suivant, répété, sans trêve, avec d'insignifiantes modifications, sauf pour l'intensité à laquelle l'artiste imprimait de très expansives phases de *crescendo* et de *decrescendo*, le rythme demeurant toujours bien soutenu.



Le *Cora*, *Kora* ou *Korro*, — d'aucuns disent *Kilara*, *Dimba*, — instrument typique des Griots est, on en jugera par le dessin ci-contre, une sorte de luth formé par une demi-calebasse de 25 à 35 centimètres de diamètre, percée d'une ouïe carrée ou losangulaire, recouverte d'une peau de mouton fortement tendue au milieu de laquelle se dresse, presque horizontalement, un chevalet atteignant jusqu'à 18 ou 20 centimètres de hauteur suivant le nombre très variable des cordes de l'instrument : j'ai compté entre dix et vingt, toujours par chiffre pair ; elles sont de boyau. Trois bâtonnets s'entrecroisent sous la peau de mouton pour consolider cette table d'harmonie, qui, sans cela, faiblirait sous la pression des cordes et du chevalet. Un long bâton, — celui du specimen, objet de mon dessin, mesure 1^{m},25, — traverse la callebasse de part en part, l'un des bouts ne sortant guère de plus de 10 centimètres : sur ce manche, garni d'entailles, les cordes sont fixées au moyen d'attaches de cuir ingénieusement combinées pour qu'à volonté l'accord se puisse régler ; ces cordes, arrêtées, d'autre part, au bas de la table d'harmonie, portent sur le chevalet en se subdivisant en deux groupes, par moitié, neuf à droite, neuf à gauche, si l'instrument est à dix-huit cordes, comme c'est le cas pour notre dessin, de manière à présenter une double rangée que le Griot, assis sur ses talons, face à la table d'harmonie, la calebasse entre ses cuisses, pince des deux mains à peu près comme nous faisons de la harpe. A l'extrémité inférieure du manche, près de l'arrêt des cordes, se trouve un morceau de fer garni de petits anneaux de même métal, espèce de sistre dont le cliquetis accompagne agréablement, quand on joue, le son du Cora. Quelquefois, c'est aux poignets mêmes de l'exécutant que tintinnabule cet appareil. Nombre de voyageurs décrivent le Cora ; aucun, à ma connaissance, n'en a donné l'accord, diatonique suivant moi. Il offre d'assez appréciables ressources, puisque l'abbé Boilat, dans ses *Esquisses sénégalaises*, nous dit que M. Lambert,

ancien curé de Gorée, en avait un dont il se servait admirablement dans son église, pour accompagner les cantiques, les hymnes et les psaumes aux jours de fêtes solennelles. La sonorité de l'instrument est fort belle, sauf peut-être pour les notes aiguës, grêles et sèches en regard de la plénitude des sons graves.

Les murs de la galerie extérieure du pavillon sénégalais nous montrent toute une collection d'engins sonores ou bruyants dont le *Balafo*, *Balafong*, *Balafou*, digne, à l'égal du Cora, de notre immédiate attention comme instrument caractéristique des peuples de l'Afrique occidentale, encore que son prix élevé, — la valeur d'un esclave, — en réserve la possession aux seuls fortunés mélomanes.

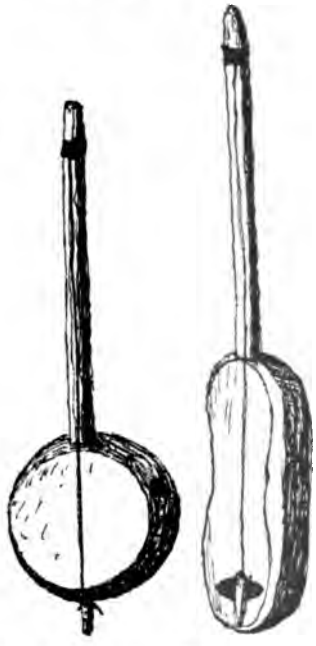


Le *Balafo* ci-dessus représenté fut pris, — lors de l'Exposition de 1878, au pavillon de l'Egypte, où sa présence n'était nullement justifiée, car je n'ai point trouvé trace qu'on l'ait rencontré dans les régions du Haut-Nil, en Abyssinie, non plus que parmi les habitants de la côte allant du cap Guardafui jusqu'au Mozambique : c'est seulement chez les Cafres qu'il apparaît, de ce côté, sous une autre forme dont un exemplaire géant (plus de 2 mètres de long) se trouve présentement au pavillon de la République Sud-Africaine.

Le Dr Georges Schweinfurth, décrivant minutieusement tous les instruments de musique des contrées visitées au cours de son voyage *Au cœur de l'Afrique*, ne mentionne rien d'analogue au *Balafo* : par contre Du Chaillu, Livingstone parlent, fréquemment, d'un *Marimba* en faveur dans la partie du Centre-Afrique par eux explorée : or ce *Marimba* est, à n'en pas douter, le cousin germain de notre *Balafo*. Enfin, et sans prétendre en tirer conséquence, rappelons qu'on rencontre, dans l'Indo-Chine, dans l'Inde, dans les îles de l'archipel de la Sonde, un harmonica, ici à lames de bois, là à lames de métal, qu'on ne saurait s'empêcher de regarder, en son élégance de civilisé, comme le proche parent du rustique *Balafo*. Mais revenons à ce dernier.

L'instrument qui me servit de modèle se composait d'un bâti de bambou sur lequel étaient fixées vingt lames de bois de fer, la plus

longue mesurant 0m,45, la plus courte 0m,24 seulement ; en frappant successivement, j'obtins l'échelle suivante, le *ré* initial ét celui de la troisième ligne de la *clef de fa : ré, mi, fa* ♯, *sol, la, la* ♯, *ut* ♯, *ré, mi, fa* ♯, *sol, la* ♮, *si, ut* ♯, *ré, mi, fa* ♯, *sol, la.* N'était le *l* introduit dans la première octave, nous serions en présence d'u échelle diatonique. Faut-il voir dans l'immixtion de ce *la* ♯ une int tion de la part du fabricant de ce *Balafo*, de permettre à l'exécutant jouer au besoin, du moins sur les touches graves, dans le ton de *mineur*, relatif de *ré majeur*, ton général de l'instrument? Ce serait une conjecture bien aventurée. J'ai fait sonner plusieurs *Balafos* et les ai pas jugés d'une impeccable justesse ; de plus, les échell diffèrent de façon telle que je ne vois pas bien comment les virtuoses de *piano* africain s'arrangent quand ils concertent en nombre, comme ce arrive assez fréquemment. Carl Engel, décrivant un *Marimba* « *Balafo* à seize lames appartenant au South Kensington Museum « Londres, donne l'échelle diatonique suivante : *mi, fa, sol, la, si, ut, r mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi, fa* (1). A chaque touche correspondait u courge de grosseur graduée en rapport avec la dimension des lame ces courges remplies d'eau par un petit orifice recouvert, ensuit d'un tissu fin, constituent, on s'en doute bien, une *caisse de résonnan* de premier ordre. Les percuteurs étaient d'humbles bâtons frustemer taillés avec au bout, le plus souvent, une boule recouverte d caoutchouc. Pour jouer du *Balafo*, on l suspend à ses épaules à l'aide d'une bre telle, le tenant devant soi comme cela s fait pour l'orgue de Barbarie ; si, avec le deux bâtons, on frappe légèrement le touches, elles rendent des sons d'un pénétrante douceur et d'une certain beauté sur les lames les plus longues La plupart des voyageurs affirment avoi rencontré des nègres très habiles sur ce primitif produit de la facture instrumentale.



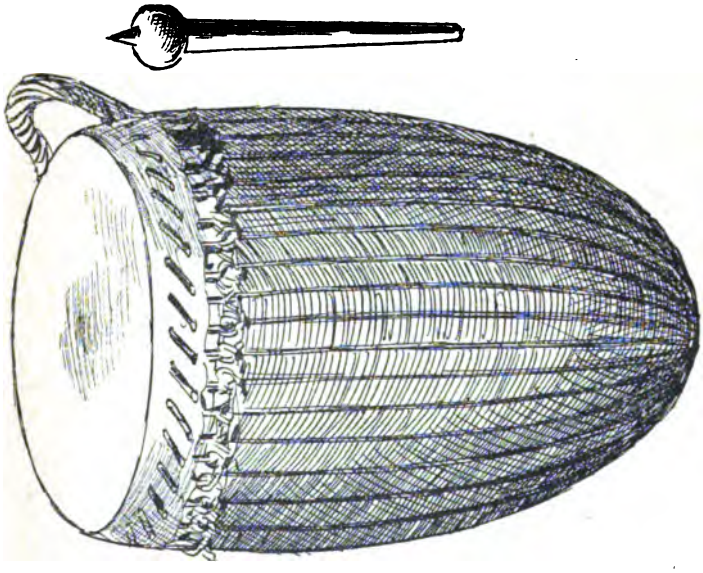
En continuant notre inventaire, nous rencontrons un assez grand nombre de monocordes de minime dimension, formés, les uns d'une caisse oblongue en façon de canot ponté, les autres d'une petite calebasse, le tout recouvert d'une peau tendue, traversé par un manche long sur lequel on peut, avec les doigts, appuyer la corde pour varier les intonations. Le major Gordon Laing, parlant d'une sérénade que lui fit servir le roi de Siméra, écrit : « Il chargea son gueriot de chanter ma bienvenue en s'accompagnant de son instrument, qui

(1) *Descriptive catalogue of the South Kensington Museum.*

ressemblait assez à un violon ; il était fait d'une calebasse percée de deux petits trous carrés, pour qu'elle rendît un son ; elle n'avait qu'une corde formée de crins de cheval tordus ; quoique le musicien ne put en tirer que quatre notes, il savait si bien les varier qu'il produisait une harmonie fort agréable. Cet homme joua et chanta devant ma porte jusqu'à ce que je fusse endormi (1). » Le plus souvent, les explorateurs présentent ce monocorde comme un *violon*, ce que rien ne justifie ; l'appeler *guitare* ou *mandoline* n'est pas plus exact. Il en est, aussi, à trois cordes, d'un type plus perfectionné. Mais, si l'on voulait décrire toutes les variétes d'instruments qu'on rencontre en Afrique, on n'en finirait pas, tant l'industrie nègre s'est ingéniée dans cette voie, à multiplier les modèles.

Si vous êtes amateur du tambour, vous serez ici à la joie de votre cœur : il y en a une vraie collection offrant les specimens les plus variés : des gros, des petits, des longs, d'autres affectant les formes les plus bizarres. C'est que l'Afrique est, par excellence, la patrie du tambour ; il y intervient dans toutes les circonstances de la vie, du berceau à la tombe, excitant l'ardeur des guerriers, couvrant, dans les sacrifices, les hurlements des victimes, entraînant en de diaboliques rondes les êtres les plus passionnés de danse qui soient au sein de la famille humaine.

Entre tous, le tambour d'alarme est le plus imposant ; on le rencontre, de taille gigantesque, suspendu sous un hangar, près de la

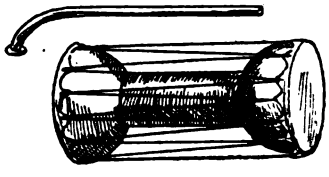


case du chef dont il ressortit exclusivement, nul autre n'ayant le droit d'éveiller sa voix puissante entendue à plus d'une lieue de distance. Son nom le plus commun est *Tabala :* son langage, des plus com-

(1) *Voyages dans le Timanni, le Kouranko et le Soulimana*, 1826.

plets, transmet les ordres avec une parfaite précision. Le pays est-il menacé, le chef aussitôt fait battre le *Tabala* et tous les districts de sa dépendance sont informés du danger. A la guerre il est porté sur la tête d'un homme pendant qu'un second, marchant derrière lui, bat à coups redoublés sur la peau tonnante : cette fonction est très appréciée, car le *Tabala*, comme chez nous le drapeau, incarne l'honneur de l'armée, sa prise par l'ennemi étant considérée comme une irrémédiable honte pour le chef à qui il appartient. La caisse du *Tabala*, ovoïdale, est taillée dans un tronc d'arbre; au Boudou, d'après William Gray et Surgeon Dochard, il est recouvert de trois peaux : une qu'on dit être humaine, la deuxième provenant d'une hyène et la troisième d'un singe (1).

Un autre tambour, ici étiqueté *Doundou*, mais dénommé *Tama* par les Bambaras auxquels il pourrait bien devoir son origine, offre la particularité remarquable d'être à intonations modifiables, à l'instar de nos timbales. Imaginez un sablier géant de 30 à 50 centimètres de long, ayant ses deux bouts recouverts chacun d'une peau, les deux peaux se tendant mutuellement par une corde circulant de l'une à l'autre en tournant autour de l'instrument. On voit de suite comment le tambourinaire tenant son *Tama* sous son bras gauche, tandis qu'il le frappe de la main droite avec une baguette recourbée, peut à volonté, en pressant sur les cordes, augmenter la tension des peaux et produire des notes d'intonations différentes ou même des *portamenti* de plusieurs sons. Richard et John Lander assimilent les effets ainsi obtenus à ceux de la musette écossaise ou bretonne(2). Chose curieuse, on retrouve en Cochinchine, au Japon, un tambour analogue à celui des Bambaras.



En prenant pour centre le pavillon du Sénégal, je ne me suis nullement désintéressé des colonies voisines de la Guinée, du Gabon, du Congo; mais, comme elles offrent exactement les types rencontrés au Sénégal, leur description particulière eût fait double emploi. De plus, je ne me suis arrêté qu'aux instruments caractéristiques, sans insister sur les flûtes de roseau à trois ou quatre trous, les trompes d'ivoire, cornets, clochettes, castagnettes ou même tambour de basque (?), dont les négresses accompagnent volontiers leurs danses.

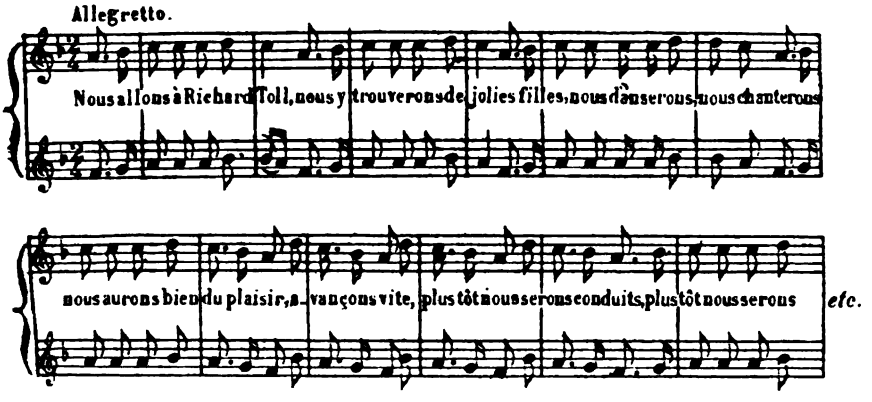
De nombreuses notations de la musique de ces peuplades se trouvent dans les récits des voyageurs; par malheur, ils ressemblent tellement, pour la plupart, aux mélodies les plus banales de la vieille Europe qu'on est porté à croire ou qu'ils furent mal transcrits, ou qu'ils n'avaient rien de *sui generis*, ou bien, enfin, que l'art de l'Afrique nègre est sans portée

(1) *Travels in Western Africa*, 1818-1821.

(2) *Journal d'une expédition entreprise dans le but d'explorer le cours et l'embouchure du Niger*, 1830.

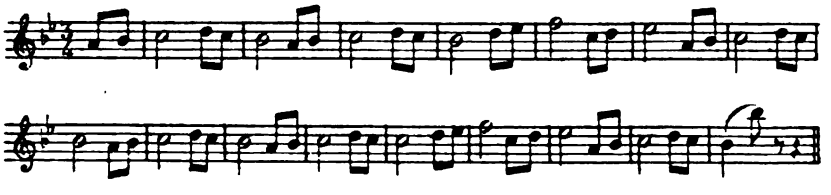
aucune. Je pense avoir ébranlé déjà fortement cette dernière conjecture par mes précédentes descriptions d'organes sonores d'une industrie nullement barbare : une série d'exemples pris, de préférence, à des sources anciennes, en démontrera, je l'espère, l'injustice.

Voici, d'abord, une *chanson de rameurs* dont on ne contestera point la curieuse originalité, si l'on tient compte de sa destination laborieuse :



V. Verneuil, en transcrivant et traduisant ce chant, le commente ainsi : « Les rameurs chantent indifféremment tout ce qu'ils pensent sur cette musique. Le plus souvent leurs paroles sont à peu près celles que je rapporte. Cet air est le seul que j'aie entendu chanter à deux parties (1). »

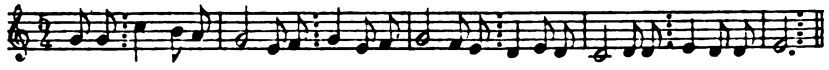
Cet autre est encore plus attachant, toujours étant donné son usage :

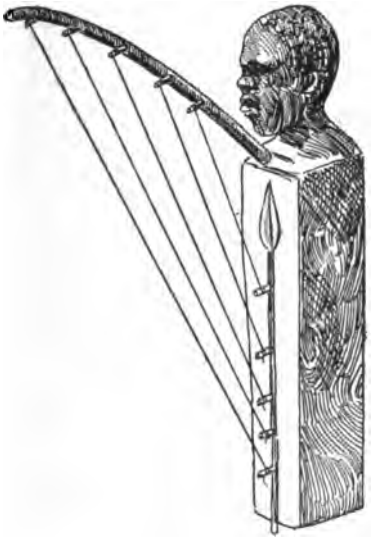


Ce *chant des plongeurs qui dessablent les navires* est spécialement composé pour les nègres travaillant en commun. « Qu'on se figure, écrit V. Verneuil, cinq cents nègres (*Lapetots*) nageant autour du navire en chantant cet air. A la huitième mesure, ils plongent tous à la fois et continuent de suivre mentalement la musique au fond de la mer : à la douzième mesure ils poussent le navire, et à la seizième ils remontent sur l'eau. Ils agissent ainsi tous ensemble, et aucune de leurs forces n'est perdue (2). »

(1) *L'art musical au Sénégal et dans l'Afrique centrale*, 1848.
(2) *Ibid.*

Les deux airs suivants, l'un Woloff, emprunté à Carl Engel (1), l'autre Gabonais, rapporté par Bowdich, me paraissent dignes d'être reproduits à cause de leurs très étranges rythmes :





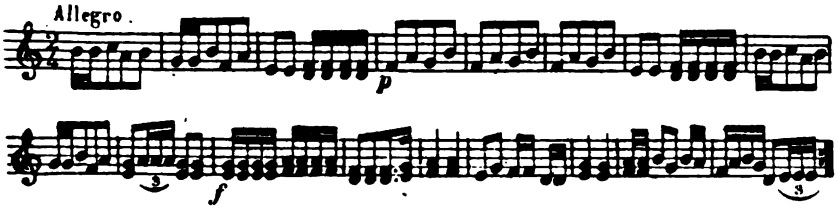
Au Dahomey, très largement représenté à l'Exposition, nous retrouvons les instruments précédemment mentionnés : grand luth Mandingue, *Balafo*, tambour Bambara, etc., ce qui s'explique par le proche voisinage de la Guinée; mais le caractère exceptionnel de certains objets de cette colonie a motivé sa mise à part. Sans m'attarder aux multiples exemplaires de trompes de guerre faites d'une défense d'éléphant, aux gourdes contenant des cailloux et qu'on agite bruyamment, aux cloches, castagnettes de fer, de cuivre, à une harpe rustique, que sais-je encore, je vais à une paire de grands tambours, curieusement sculptés, mesurant chacun 1^{m},50 centimètres de haut, mais que le respect dû à mes lecteurs m'empêche de reproduire ici. L'un porte la mention *mâle*, l'autre *femelle;* et tous deux sont décorés, le premier de l'attribut de la génération, le second de son symbole. Le caractère religieux de ce couple de tambours est évident, et je regrette beaucoup de n'être pas documenté sur les attributs rituels de ces accessoires du culte phallique.

Au Dahomey comme dans le pays voisin et congénère des Achantis, la facture instrumentale est plus soignée que parmi les autres nègres. On y voit des cloches et castagnettes d'argent, des trompes aussi d'argent et même d'or. Edward Bowdich, qui visita ces contrées dans les premières années de ce siècle, parle avec éloge de leur musique. Je donnerai quelques-uns des airs bien caractéristiques choisis et notés par lui avec une conscience dont font foi les lignes qu'on va lire : « Je n'ai rien tenté, dit-il, comme arrangement, en dehors de ce que les airs ci-joints possèdent, ce qui les eût altérés et eût détruit mon intention de les faire connaître en leur caractère original. Je n'ai pas même osé y introduire un bémol ou un dièze (2). »

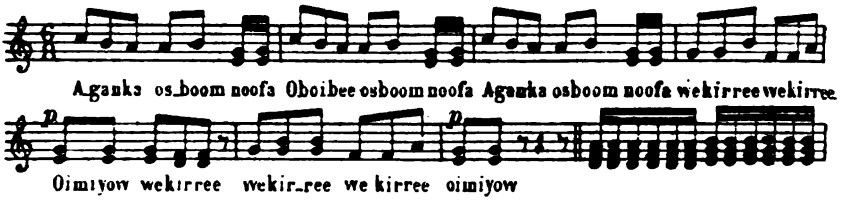
---

(1) *An Introduction to the study of national Music.*
(2) *Mission from Cape Coast Castle to Ashantee*, etc., London, 1819.

LE PLUS ANCIEN DES AIRS ASHANTI

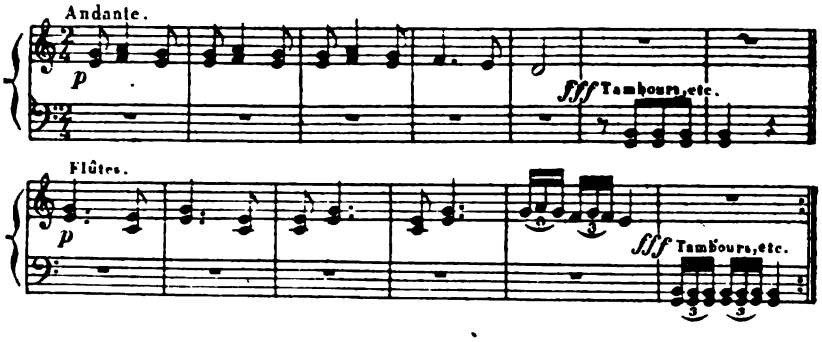


TRÈS VIEIL AIR ASHANTI

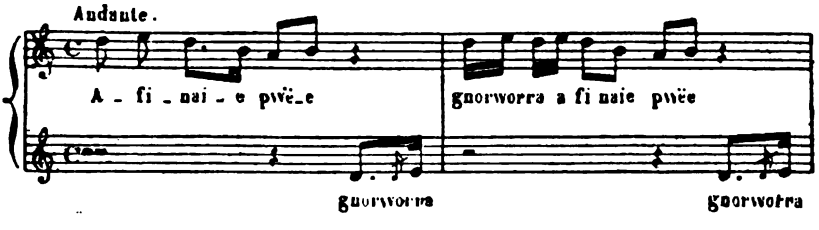


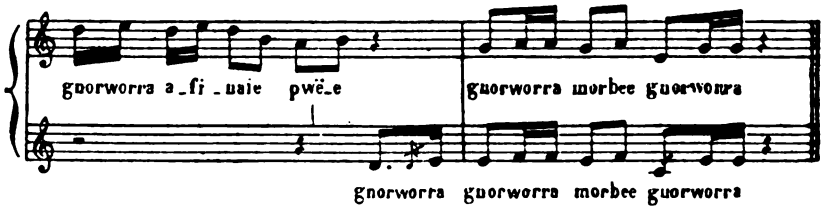
AIR WARSAW

CHANT FUNÈBRE FANNI



HYMNE FÉTICHE D'ACCRA

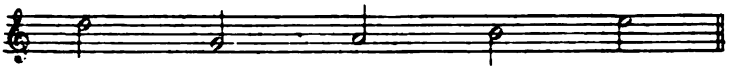




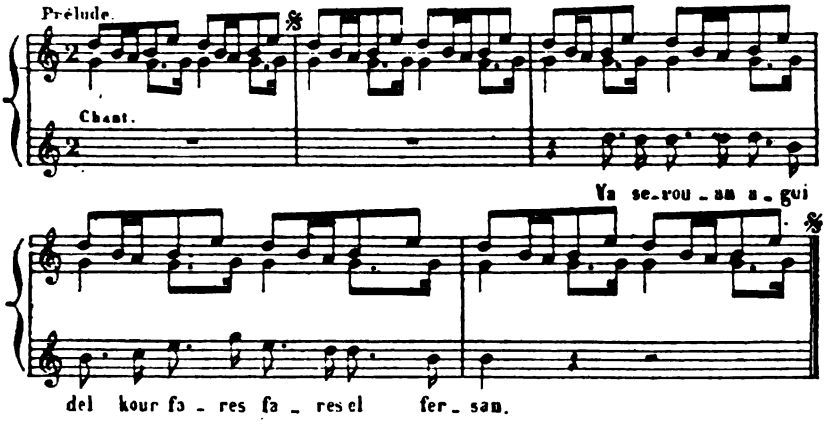
J'ai à peine besoin de relever l'originalité extrême de ces mélopées aux rythmes pleins de liberté, à la tonalité imprécise et, pour certaines, indéterminable. On a bien, en elles, le produit des races primitives, exempt de toute influence extérieure : à moins que les noirs chamites, héritiers des vieilles sociétés disparues, nous aient inconsciemment conservé les vestiges d'art, ruines séculaires de civilisations d'autant plus hautes qu'elles s'étaient tenues, toujours, en harmonie avec la grandiose Nature.

Dans la salle réservée à notre colonie d'Obock, l'Abyssinie est, musicalement, très modestement représentée par une *Lyre éthiopienne*, commune également aux Barâbras, aux Nubiens et même à des nations de l'intérieur de l'Afrique. Ce n'est pas que les sujets du roi Ménélick soient pauvres d'instruments, ils en sont au contraire abondamment pourvus et aiment la musique au point que les plus riches ne dédaignent pas de s'y exercer. Disons, sans plus tarder, que cette lyre, en sa primitive simplicité, à droit à toute notre considération, car elle nous garde, à travers les siècles, la représentation très exacte de celle décrite par Homère, dans son Hymne à Mercure à qui il en attribue l'invention. Villoteau, au cours de sa *Description des instruments de musique des Orientaux*, l'appelle *Kissar*, sans affirmer que c'est bien là son nom, variable, suivant les lieux, en *Krar*, *Kesser*. *Kesré* ou même *Ghezarké*, tous ces mots se ramenant sans difficulté, linguistiquement, au grec *Kithara* (κιθάρα). Le *Kissar* se compose d'une sébile d'érable recouverte d'un morceau de peau tendu par des nerfs de bœuf. Deux montants légers s'élèvent, de l'intérieur de la sébile, à hauteur égale, et sont reliés par une barre transversale, d'où cinq cordes d'intestins de chameau partent pour aller se rejoindre, par leur autre extrémité, au bas de la sébile, où elles se trouvent solidement fixées. Deux ouïes sont ménagées sur la peau formant table d'harmonie. Le moderne Kissariste, fidèle à la tradition antique, touche des doigts et du plectre (un plectre de cuir) sa lyre suspendue à son bras gauche, nous rappelant

la pose attribuée par Homère au divin Mercure. Les cinq cordes du Kissar sont accordées comme suit :



Villoteau, ne comprenant d'abord rien à cet accord en apparence insolite et voulant s'assurer qu'il n'était pas l'effet du hasard, désaccorda, au grand désappointement de son éthiopien, l'instrument sur lequel celui-ci s'apprêtait à jouer. Après bien des hésitations justifiées par une conduite inexpliquable pour lui, le musicien consentant à réaccorder son Kissar, en remonta les cordes aux mêmes tons où le savant Français les avait trouvées et rétablit exactement l'accord primitif. En y réfléchissant mûrement, Villoteau finit par s'apercevoir qu'il était en présence d'une série pentatonique issue de la progression *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, série fournissant l'échelle de cinq sons *sol*, *la*, *si*, *ré*, *mi*, dont les Chinois se servent encore de nos jours et qui a laissé des traces aux Indes, en Ecosse et en Irlande, comme aussi parmi les vieilles civilisations de l'Amérique centrale. Le chant suivant, des habitants de Dongola, emprunté à notre auteur, met en évidence les ressources du Kissar comme instrument d'accompagnement. L'arpège *ré*, *si*, *la*, *si*, *mi* est dessiné par les doigts de la main gauche, pendant que la droite, armée du plectre, rythme le *sol* de la seconde ligne de la portée.



En me transportant aux pavillons sud-africains, je comptais y rencontrer quelque joueur de *Gorah* : mon attente a été déçue. Je le regrette, car cet appareil sonore est vraiment extraordinaire, et par son mode de construction qui en fait, en même temps, un instrument à corde et un instrument à vent, et par son aire d'habitat exclusivement resserrée vers l'extrémité de l'Afrique Australe. Deux écrivains l'ont décrit avec minutie : le bon Levaillant (1), comme il est d'usage de l'appeler, et

(1) *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique.*

l'Anglais Burchell (1). Remarquons, dès à présent, que le premier de ces explorateurs place le *Gorah* chez les Hottentots ; tandis que le second dit l'avoir rencontré entre les mains d'un Bushman ou Boschjesman. Or, la différence ethnique entre les deux types en question est considérable, au point qu'il est impossible de les rattacher à la même famille.

Gorah, *Goura* ou *T'Gœrra*, selon l'auteur, je ne vois son analogue chez aucun autre peuple. Burchell le considère comme étant « de la plus haute antiquité » parmi les tribus qu'il visita. Voici la description de Levaillant. « Le *Goura* a la forme d'un arc de Hottentot sauvage. Il est de la même grandeur; on attache une corde de boyau à l'une de ses extrémités, et l'autre bout de la corde s'arrête par un nœud dans un tuyau de plume aplatie et fendue. Cette plume déployée forme un triangle isocèle très allongé, qui peut avoir environ deux pouces de longueur ; c'est à la base de ce triangle qu'est percé le trou qui retient la corde ; et, la pointe se repliant sur elle-même, s'attache avec une courroie fort mince à l'autre bout de l'arc ; cette corde peut être plus ou moins tendue selon la volonté du musicien ; lorsque plusieurs *gouras* jouent ensemble, ils ne sont jamais montés à l'unisson : tel est ce premier instrument qu'on ne soupçonnerait point être un instrument à vent, quoiqu'il ne soit certainement que cela. On le tient à peu près comme le cor de chasse : le bout de l'arc, où se trouve la plume, est à la portée de la bouche du joueur ; il l'appuie sur cette plume et, soit en aspirant, soit en expirant, il en tire des sons assez mélodieux ; mais les sauvages qui réussissent le mieux ne savent y jouer aucun air ; ils ne font entendre que des sons flûtés ou lourrés, tels que ceux qu'on tire d'une certaine manière du violon et du violoncelle. Je prenais plaisir à voir l'un de mes compagnons nommé *Jean,* qui passait pour un virtuose, régaler pendant des heures entières ses camarades, qui, transportés, ravis, l'interrompaient de temps en temps, en s'écriant : « Ho ! que celle-là est charmante !... recommence-la ! » Jean recommençait, mais ce n'était plus la même ; car, comme je le disais, on ne peut suivre aucun air sur cet instrument, dont tous les tons ne sont dus qu'au hasard et à la qualité de la plume. Les meilleures sont celles qu'on tire de l'aile d'une espèce d'outarde ; quand il m'arrivait d'abattre un de ces animaux, j'étais toujours sollicité à faire un petit sacrifice pour l'entretien de notre orchestre.

Le goura change de nom quand il est joué par une femme, uniquement parce qu'elle change la manière de s'en servir ; il se transforme en *joum-joum*. Assise à terre, elle le place perpendiculairement devant elle, de la même façon qu'on tient les harpes en Europe ; elle l'assujettit par le bas en passant un pied entre l'arc et la corde, observant de ne point la toucher ; la main gauche tient l'arc par le milieu ; et, tandis que la bouche souffle sur la plume, de l'autre main la musicienne frappe la corde en différents endroits avec une petite baguette de cinq ou six pouces, ce qui opère quelque variété dans la modulation ; mais il faut approcher l'oreille pour saisir distinctement la dégradation des

(1) *Travels in the interior of southern Africa.*

sons. Au reste, cette manière de tenir l'instrument m'a frappé; elle prête des grâces à la Hottentote qui en joue.

Il serait intéressant de savoir auquel, du Boschjesman, du Hottentot ou même du Cafre (on le trouve aussi chez ce dernier), appartient en propre le *Gorah*. Quelle que soit la solution du problème, l'arc éolien du Sud-Afrique n'en demeure pas moins un précieux spécimen de la facture instrumentale des hommes primitifs de cette région.

Dans notre colonie de Madagascar, grandement mélomane, le *Marouvané* ou *Valya*, en nombre à l'Exposition, est l'instrument de particulière prédilection des Malgaches. On le dit d'origine Sakalave; sûrement, il n'est point venu de l'Afrique. On voit dans l'archipel de la Sonde un organe de même genre, différent, il est vrai, par sa construction et par la matière de ses cordes : mais les Malais ont pu tout aussi bien le recevoir des Malgaches que ceux-ci de ceux-là. Sur un bambou fraîchement coupé, de longueur variée (il en est ne dépassant pas 0m,60, alors que celui de mon dessin mesurait 1m,40 de long sur 0m,08 de diamètre) et soigneusement évidé, les indigènes soulèvent avec beaucoup d'adresse, au moyen d'un couteau, des fibres qu'ils espacent, de distance en distance, autour du bambou, ces filaments constituant, dans l'espace compris entre deux nœuds, de véritables cordes sous lesquelles on glisse, pour les tendre fortement, de petits chevalets mobiles ayant également mission, suivant qu'ils laissent plus ou moins grande la partie vibrante, de fixer l'accord de l'instrument. Je n'ai pas eu la possibilité de déterminer cet accord que je crois être diatonique. Le nombre des cordes est assez volontiers de sept ou huit, bien qu'il puisse s'élever à douze ou quinze, si des fibres ont été détachées tout autour du cylindre. Pour jouer le *Marouvané*, on l'appuie sur la hanche en le soutenant obliquement, et on le fait tourner au fur et à mesure des besoins de la percussion des cordes, qui se pratique à l'aide d'une baguette longue et pointue. Le son ainsi obtenu est, de l'avis de tous, des plus agréables, malgré sa faible intensité. Ce *Marouvané* est, plus particulièrement, affecté à la danse.

Vient ensuite le *Tritri* ou *Tzé-tzé*, très répandu, de même, sur la côte orientale d'Afrique, et qu'ici l'on emploie pour accompagner le chant. C'est un monocorde dont la caisse est une demi-gourde ayant à sa partie supérieure un second fragment de gourde, triangulaire, fendu pour recevoir un manche qui se projette à angle droit. Ce manche, de bois léger, est garni de trois touches séparées par des encoches, ce qui permet de varier les intonations de l'unique corde qu'il sous-tend, en l'appuyant, tour à tour, sur chacune de ces touches. L'instrument mesure de 0m,50 à 0m,60, d'un

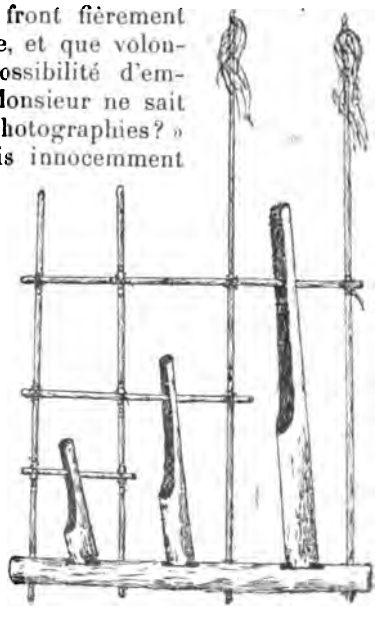
bout à l'autre du manche; la corde est de fibre de auphia : quelquefois, une seconde corde est attachée sur le côté du manche et accompagne, en bourdon, la corde principale. On ne vante pas trop les qualités sonores de ce fruste appareil.

Je citerai encore une guitare (?) à six cordes, très suspecte d'importation arabe ; des tambours à foison, des flûtes de roseau, le tout de maigre intérêt. Tous les airs notés dont j'ai connaissance, comme musique Malgache, ne valent pas la peine prise par les voyageurs pour les recueillir, tant ils ressemblent à notre *musiquette*. On nous parle bien de la saisissante mélancolie des chants de cette île lointaine, de tonalités étranges, mais rien ne nous parvient de ces radieuses beautés auxquelles, pourtant, je crois fermement.

Note. — La première partie de mon travail était terminée, lorsque vinrent à l'Exposition deux Malgaches joueurs de *Marouvané*, qui pincent les cordes avec les doigts des deux mains, au lieu de les frapper avec une baguette, comme je l'ai indiqué d'après J. Milbert, *Voyage pittoresque à travers l'île de France*, etc. Il y a donc deux manières de jouer l'instrument : l'une par *percussion*, l'autre par *pincement;* cette dernière paraissant, aujourd'hui, la plus usitée.

II

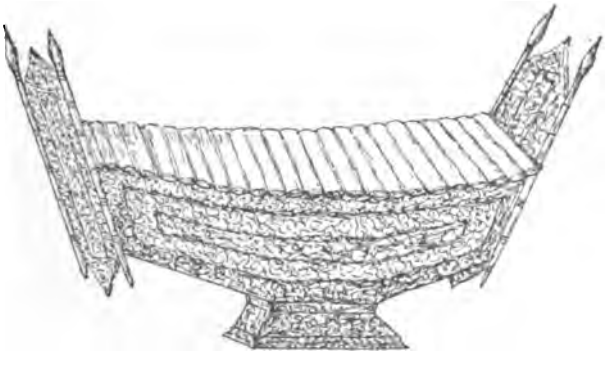
En vérité, le *pittoresque musical* est assez médiocrement représenté en cette Exposition de 1900! Des établissements forains où s'exhibent maintes excentricités exotiques accommodées au goût occidental je me suis désintéressé en entreprenant ce travail. Me voilà donc en quête d'instruments typiques, de chants un peu extérieurs à notre courante audition; et, partout, le produit commercial débordant, ayant refoulé l'objet d'art, j'erre, telle une âme en peine, à travers une cohue de négligeables brocanteurs. L'Océanie aurait dû m'offrir copieuse moisson : mais le bilan instrumental de cette partie du monde se chiffre par deux tambours des îles Marquises et par la reproduction, grandeur naturelle, d'une danseuse marquisienne aux jambes et au ventre scrupuleusement tatoués, aux mains et au front fièrement emplumés, gracieuse infiniment, quand même, et que volontiers j'eusse, ici, reproduite, n'était l'impossibilité d'emporter l'image de cette jolie créature : « Monsieur ne sait peut-être pas qu'il est interdit de faire des photographies? » m'intima un gardien devant lequel je prenais innocemment des notes, au pavillon de la Guinée!



Vers les Indes néerlandaises, je comptais retrouver quelque pièce de la magnifique collection d'instruments de musique javanais du Musée de la Haye : rien, ou presque rien! Un misérable déballage de tambours sans gloire, des échelettes de bambou, de rares et monstrueux polycordes et l'*Ang-Klang* national dont, en 1889, nous nous régalâmes au Kampong de l'Esplanade des Invalides. L'*Ang-Klang* se compose, le plus souvent, de trois bambous de tailles différentes, évidés et encadrés dans un châssis, de telle sorte que, l'une des extrémités de chaque bambou étant maintenue par une des traverses, l'autre, taillée *ad hoc*, puisse se mou-

voir librement dans une courte mortaise ménagée, à cet effet, à la base de l'appareil qui, rythmiquement agité, produit un cliquetis musical point du tout désagréable. Les deux ou trois bambous de ce claquebois, propre à la race malaise, étant accordés en octaves, il est loisible de constituer tout un clavier d'*Ang-Klangs* duquel on joue comme du xylophone, sauf qu'on secoue, au lieu de frapper le corps sonore. En voici, justement, dont un comportant un jeu de huit suivi d'un jeu de dix *Ang-Klangs* de grandeurs croissantes ; ils sont enfilés sur une forte barre de bois que termine une chimérique tête de dragon.

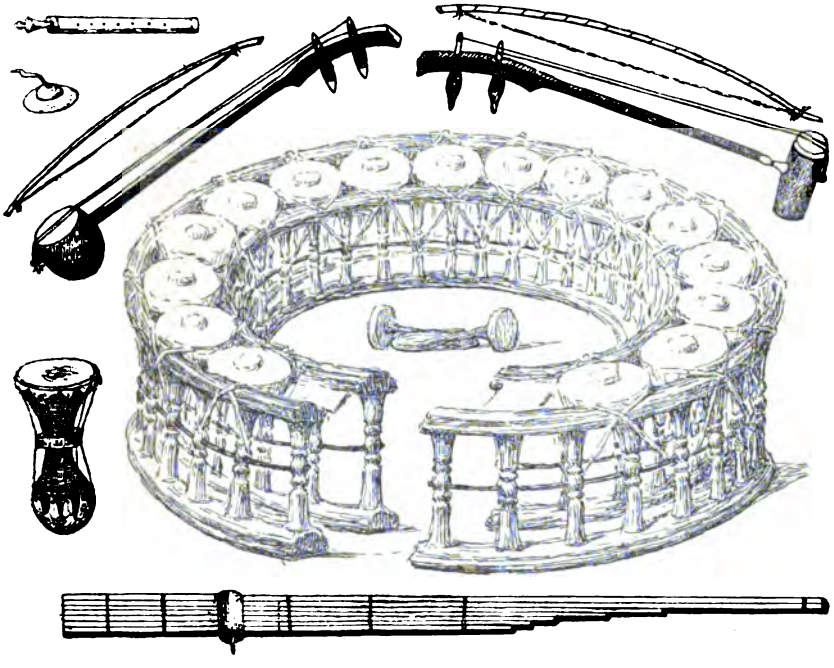
Aux Indes britanniques, même disette. Cependant, en montant dans une galerie affectée, autant qu'il m'a paru, au travail du bois, j'ai la chance de rencontrer un *harmonica de tambours* de connaissance, mon digne ami le colonel Olcott, dont Madras est, depuis longtemps, l'ordinaire séjour, m'en ayant, tout récemment, fait la complète description. Celui que j'ai sous les yeux, de provenance birmane, consiste en une moitié de tonneau cylindrique, aux douves curieusement sculptées, à la mi-hauteur intérieure duquel sont suspendus verticalement, en rang d'oignons, vingt et un petits barillets de dimensions graduées, aussi très ouvragés, recouverts d'une fine peau dont on règle l'intonation en y étendant un peu d'argile humide. Accroupi à l'intérieur de ce baquet sonore, l'exécutant frictionne, des doigts ou de la paume des mains, les tambourins, produisant un ronflement musical d'assez bon effet. Plus loin, dans une vitrine, s'allonge une grande flûte de roseau à six trous. Dans un coin s'empilent des tambours nombreux et de peu d'originalité. Au milieu d'un tas d'objets disparates c'est, encore, un long tricorde figurant un caïman en bois noir à tête dorée ; onze chevalets, ou plutôt onze touches, permettent à cet instrument de fournir une échelle assez complète. Mais le produit le plus intéressant de la facture birmane, dans cette galerie forestière, est un harmonica de fines lames de bambou, au corps complètement couvert de délicates sculptures dont le luxe contraste singulièrement avec la rusticité du *Balafo*, son frère, reproduit au début de cette étude. Malgré la difficulté grande, pour moi, de dessiner en hâte ce délicieux xylophone, je n'ai pas voulu en priver mes lecteurs ; le voici :



Vainement j'ai parcouru les galeries de l'exposition coloniale anglaise

je n'ai pu y découvrir le moindre spécimen de l'instrument national de l'Inde, la *Mahati-Vinâ*, sorte de grand luth inventé, au dire de la légende, par le dieu Naréda, fils de Brahmâ et de Saraswati, déesse de la musique. Cette déconvenue m'eût rendu froid pour quelques penderies de tambours, timbales, grelots, etc., si je n'y avais aperçu le *Nyâstaranga*, organe sonore unique en son genre et dont nulle autre part on ne retrouve l'analogue. Son aspect est celui d'une petite trompette de cuivre, bien que, en raison de la façon dont on en joue, il n'offre rien de commun avec celle-ci. Ayant disposé un fragment de toile d'araignée sous le disque perforé, auquel on est tenté d'attribuer le rôle d'embouchure, le musicien applique ce disque sur l'un des côtés du cou, à l'emplacement correspondant aux cordes vocales et, soit en respirant fortement, soit en fredonnant un air, il provoque dans le tube des vibrations sympathiques rappelant assez le timbre des anches. En employant deux *Nyâstarangas*, un de chaque côté du cou, on augmente d'autant l'amplification du son. L'application sur les joues ou sur les narines donne, paraît-il, le même résultat; mais, de toutes façons, on rencontre peu de personnes capables de vaincre les difficultés qu'on éprouve à faire parler le *Nyâstaranga*.

Nos colonies d'Extrême-Orient, élégamment étagées sur le versant ouest du Trocadéro, couronnées par le temple cambodgien aux murs illustrés des plus pittoresques chorégraphies, nous dédommagent un peu de la pénurie des autres quartiers, au point de vue de nos recherches.



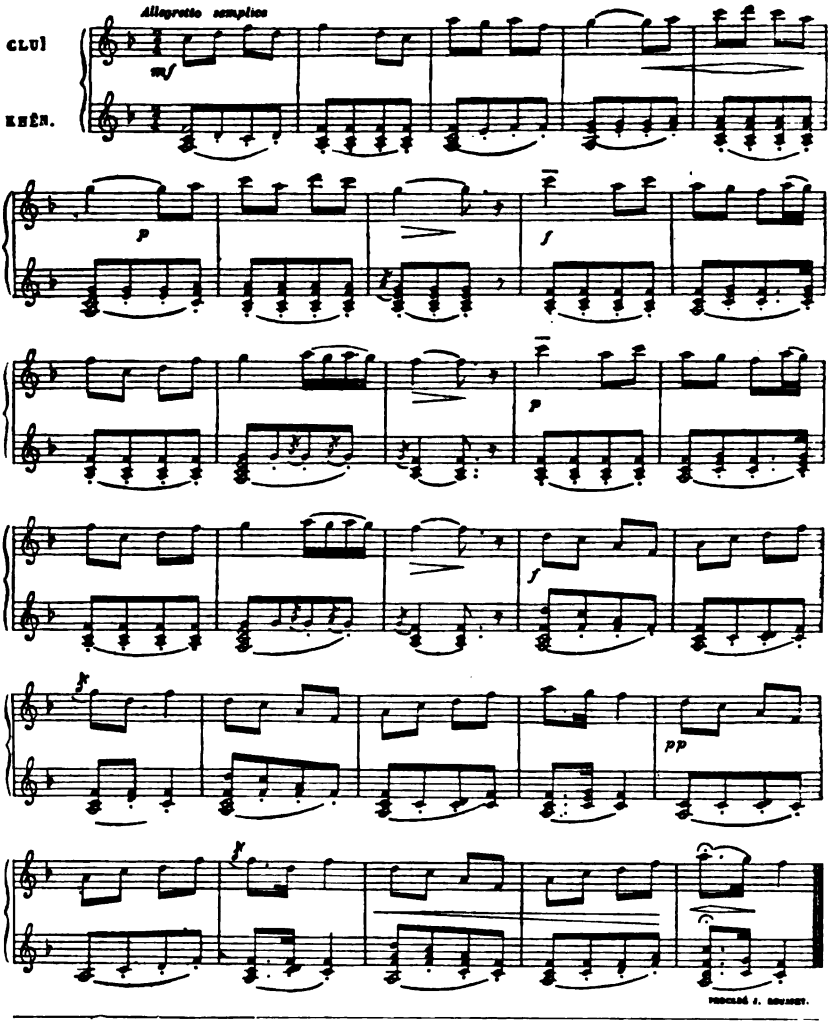
Comme les instruments de musique y sont, presque toujours, groupés en trophées, j'impose à mon illustration une disposition analogue,

prenant les types les plus importants, faute de pouvoir mieux faire.

La plupart des instruments exposés à la section d'Indo-Chine sont d'origine étrangère. La Malaisie, l'Inde, la Chine et la Mongolie furent certainement mises à contribution par la très intense mélomanie annamite. Nos dicordes à archet, l'un ayant une noix de coco, l'autre un cylindre de bois de sycomore pour caisse de résonnance, sont l'*Omerti* et le *Ravanastron* des Hindous; notre échelle circulaire de seize gongs, au milieu desquels l'exécutant se place pour les frapper des deux mains armées de percuteurs, est commune à l'Inde et au Siam : l'orchestre javanais en possède peut-être le prototype dans les divers éléments de son *gamelang*. Quant à notre petit tambour, au corps de terre cuite, il évoque, à la fois, le souvenir du *Derbouka* arabe et du *Tama* des Bambaras, précédemment décrit. Le seul *Khèn*, couché au bas de notre groupe, doit être regardé comme appartenant en propre à l'une des régions indo-chinoises; son principe de vibration repose sur l'anche libre, chacun de ces tuyaux étant pourvu d'une languette métallique actionnée par le souffle de l'instrumentiste. Je cède la parole à M. Delaporte dont la sagacité s'exerça sur place, à l'étude détaillée de notre *orgue-lao:*

« Les Laotiens aiment et comprennent la musique incomparablement mieux que leurs voisins les Annamites et les Chinois. Leur instrument le plus remarquable, particulier au Laos, se nomme *Khèn* (ses sons doux et mélancoliques rappellent les notes basses d'un hautbois joué avec une grande douceur). Il sert ordinairement à accompagner le chant. Parfois, dans les belles soirées ou les jours de fête, on rencontre des troupes de jeunes gens qui se promènent sur les chemins, jouant ensemble ou tour à tour. Le Khèn se compose d'un nombre pair de bambous accouplés, dont les nœuds ont été coupés intérieurement, et qui forment comme des tuyaux d'orgue. On en compte de dix à seize de grandeur progressive, attachés les uns aux autres et réunis vers le bas par un bambou plus gros qu'ils traversent perpendiculairement: ce dernier est muni, à l'une de ses extrémités, d'une petite embouchure semblable à celle d'une cornemuse, et communique avec tous les autres. L'instrument se tient entre les paumes des deux mains, qui embrassent le gros bambou, les doigts venant s'appuyer un peu au dessus et fermer les trous dont chacun des tuyaux est percé en cet endroit. Il résulte de cette disposition qu'on peut faire sortir autant de sons à la fois qu'il y a de trous bouchés. Pour bien remplir l'instrument, il faut déployer un souffle puissant. Aussi se contente-t-on de jouer le plus souvent une série d'accords à trois ou quatre notes, lentes et tenues, qui sortent avec beaucoup de douceur et accompagnent agréablement les chants ou récitatifs dont le rythme est presque toujours langoureux. Il y a des instruments de diverses grandeurs: les plus petits, à l'usage des enfants ont un mètre environ; les plus grands atteignent trois à quatre mètres, et dépassent en hauteur la plupart des salles des maisons; on est obligé de les tenir inclinés pour s'en servir. » Parlant ensuite, d'un étranger rencontré à Bassac, M. Delaporte poursuit: « Grâce à lui, je pus recueillir exactement quelques airs qu'il me jouait sur une espèce de petite flûte nommée *clui*, assez répandue au Laos. Les amateurs que

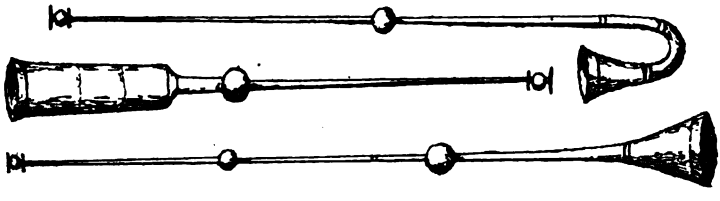
j'avais entendus jusqu'alors variaient et agrémentaient tellement leurs morceaux qu'il m'était impossible, au milieu de cette continuelle broderie, de démêler l'air primitif. L'artiste étranger, plus habile que ses rivaux, accentuait les airs d'une façon qui n'appartenait qu'à lui et leur donnait un charme particulier. »... « Parfois les deux instruments, le cluï et le Khèn, se réunissent, l'un en jouant le chant, l'autre par une série d'accords cadencés formant l'accompagnement. Le duo n'est pas désagréable. Du reste, le lecteur pourra en avoir une idée approximative en supposant joué par un flageolet et un harmonium en sourdine l'air que je reproduis ici, d'après mon artiste de Bassac et un excellent joueur de Khèn qu'il m'amena un soir (1) ».



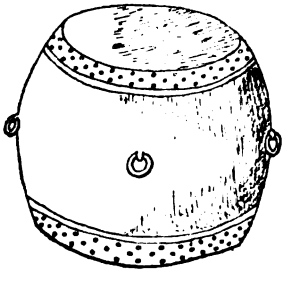
(1) *Voyage d'exploration en Indo-Chine*, par Francis Garnier (Texte de M. Delaporte) (*Tour du Monde*, 1870-1871, t. II).

Cette pièce remarquable est infiniment intéressante, car elle réalise, avec originalité, l'harmonisation d'une mélodie issue de la gamme pentatonique dont la haute antiquité ne saurait être contestée. L'harmonie très simple, des *accords de sixte* alternés avec quelques *septièmes mineures* non préparées, fait usage de la *sensible* (*mi*) absente du chant; mais le quatrième degré (*si*♭) n'apparaît nulle part. De telles combinaisons sont-elles d'ordre courant au Laos, ou proviennent-elles de l'imitation de la musique occidentale? Questions graves que la nature essentiellement harmonique du *Khèn* semble résoudre dans un sens favorable à la personnalité créatrice laotienne. Or, le fait, généralement admis, que l'usage des sons simultanés, du moins comme nous l'entendons, est contraire à l'esprit oriental, trouverait ici une flagrante exception.

J'ai laissé de côté, à tort peut-être, un élégant tricorde au manche très long, gradué de onze touches, ressemblant énormément au *Samsin* qu'on voit, fréquemment, sur les estampes japonaises, aux mains des sujets du Mikado.



La Chine expose une assez complète collection de ses instruments très nombreux, car la musique est en grand honneur au Céleste Empire. Des trompettes en cuivre, volontiers longues, droites ou recourbées vers le pavillon, d'insolite forme; aussi il n'y a rien à dire, sinon qu'elles sont de maigre ressource, puisqu'on n'en tire qu'un ou deux sons, au lieu de la série harmonique fournie par les nôtres; on les peut voir ci-dessus. Les tambours grands et petits, les tamtams, gongs, cloches, cymbales, etc., sont également estimés; mais nous avons mieux à faire que nous attarder à ces modestes engins. Disons de suite qu'en Chine les manifestations d'art revêtirent, de tous âges, un caractère symbolique absolu : « La musique est l'expression de l'union de la terre avec le ciel... Avec le cérémonial de la musique, rien n'est difficile dans l'empire. » Ainsi parle le canonique *Li-Ki*. Le même livre sacré dit ailleurs : « La musique agit sur l'intérieur de l'homme et le fait entrer en commerce avec l'esprit. Sa fin principale est de régler les passions; elle enseigne aux pères et aux enfants, aux princes et aux sujets, aux maris et aux épouses, leurs devoirs réciproques. Le sage y trouve des règles de conduite. » Rien d'étonnant, après cela, si la tradition accorde à la plupart des organes de l'orchestre chinois une origine merveilleuse.



C'est, en premier lieu, le *Kin*, une sorte de cithare oblongue, à cordes de soie, dont on fait remonter l'invention au sage Fou-hi, personnage

plus légendaire qu'historique qui, trois ou quatre mille ans avant notre ère, dota la Chine de ses premières lois. D'après le *Ché-pen*, livre de généalogies : « Fou-hi prit, à cet effet, du bois appelé *toung-mou*. Il arrondit l'instrument sur sa partie supérieure, pour figurer la voûte céleste; il l'aplatit dans sa partie de dessous pour représenter la terre. Il fixa la demeure du dragon, c'est-à-dire la partie haute de l'instrument pris dans sa largeur, à huit pouces, pour représenter les huit airs des vents; il donna quatre pouces au nid du foang-hoang, qui se trouve à la même partie prise dans sa hauteur, pour représenter les quatre saisons de l'année. Il garnit l'instrument de cinq cordes, pour rappeler les cinq planètes et les cinq éléments; enfin, il décida que la longueur totale de l'instrument serait de sept pieds deux pouces, pour représenter l'universalité des choses. » Pour jouer le *Kin*, on le pose sur un socle ou sur des pieds affectés à cette fin et l'on effleure les cordes avec l'extrémité des doigts. Bien que des points marquent sur la table de l'instrument la division des cordes, il ne paraît pas qu'on use, dans la pratique, de l'accourcissement de celles-ci par pression en vue d'en modifier les intonations; il est dit, cependant, que chacune de ces cordes peut fournir trois octaves ; la distribution des points ne nous apporte malheureusement aucune lumière sur la composition de ces trois octaves, lesquelles, pourtant, ne sauraient être que des transpositions de l'échelle type. Tout est mystère dans l'application du *Kin*, et le respect qu'il impose est tel que toujours des parfums brûlent pendant qu'on en joue : *Les sons qu'on en tire dissipent les ténèbres de l'entendement et calment les passions;* mais, pour obtenir de pareils effets, il faut être avancé dans l'étude de la sagesse (1).

Quelques auteurs donnent au *Kin* sept et même un plus grand nombre de cordes, ce que ne justifie aucunement le caractère hautement symbolique de ce primogène instrument, dont l'essence fut de sauvegarder, en toute sa pureté, l'échelle pentatonique éclose au sein des initiatiques collèges de la plus lointaine antiquité. Car ce n'est pas à des raisons purement musicales que nous devons l'existence de cette singulière gamme de cinq sons dont l'accord du *Kin* nous conserve la formule initiale *fa*, *sol*, *la*, *ut*, *ré*, transposée par le *Kissar* en *sol*, *la*, *si*, *ré*, *mi*, et par une syrinx péruvienne du *British Museum* en *ut*, *ré*, *mi*, *sol*, *la*. Rien ne justifierait la systématique exclusion de ces *quatrième* et *septième* degré de l'échelle diatonique, si l'on n'entrevoyait la préoccupation de s'en tenir aux cinq premiers termes de la progression triple *fa*, *ut*, *sol*, *ré*, *la*, pour les faire entrer dans la symbolique du nombre quinaire. On a

(1) Voir Amiot, *De la Musique des Chinois*.

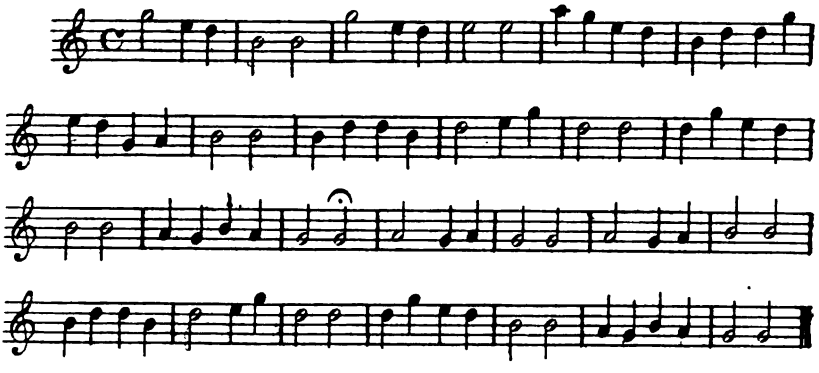
écrit, je le sais, qu'une telle suppression avait été pratiquée, dans les premiers temps de l'art vocal, par suite de la difficulté de franchir avec justesse l'intervalle de demi-ton. Sans m'arrêter à la futilité de cette conjecture, je demanderai plutôt qu'on m'explique par quel miracle les Chinois, possesseurs d'une échelle chromatique, identique à la nôtre, dès les débuts mêmes de leur histoire, s'en tinrent, et s'en tiennent encore aujourd'hui, à leur gamme pentatonique, dans l'exercice de la voix comme dans le jeu des instruments? Cette échelle n'a pas été particulière à la Chine ou aux contrées l'avoisinant : elle figura certainement au rituel de la religieuse Egypte; les vieilles races de l'Amérique la pratiquèrent, et de nombreux vestiges en apparaissent dans les reliques musicales de notre Celtique.

Le *Ché* diffère du *Kin* par sa taille plus grande et par le nombre de ses cordes, sur lequel on n'est pas trop fixé. *Tsay-yu*, écrivain chinois

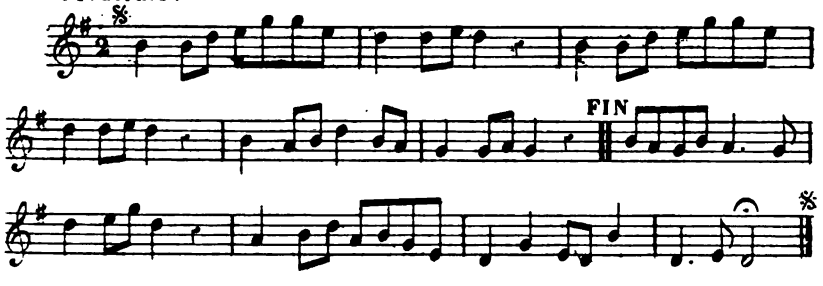
du XVIe siècle cité par Amiot, nous apprend que le *Ché* fut monté de cinquante cordes depuis Fou-hi jusqu'à Hoang-ti (3468-2637 av. J-C.) et de vingt-cinq seulement à la suite du règne de ce dernier prince. La plupart des spécimens de l'Exposition, tant à la Chine qu'à l'Indo-Chine, sont à seize cordes *métalliques* tendues par autant de chevilles de bois : ils n'ont donc presque plus rien du *Ché* classique, monté de vingt-cinq cordes de soie sous chacune desquelles se trouve un chevalet mobile, permettant d'en modifier à volonté l'accord. Ces chevalets, dont le Kin n'est point pourvu, se divisaient en cinq séries de cinq, correspondant aux cinq couleurs : la première au *bleu*, la seconde au *rouge*, la troisième au *jaune*, la quatrième au *blanc*, et la cinquième au *noir*. Rapprocher de ces couleurs et séries les cinq modes musicaux des Chinois, c'est compléter la pensée de ces maîtres de la symbolique : le mode *Kourig* (*fa*) est grave et sérieux : il représente l'empereur; le mode *Cheng* (*sol*) est vigoureux, *un peu âcre*, dit Amiot, à qui j'emprunte ces renseignements : il incarne le ministre et son intrépidité à exercer la justice; la melodie du mode *Kio* (*la*) est unie et douce : son objet est la modestie, la soumission aux lois; le mode *Tché* (*ut*) marche rapidement : il est l'image de l'exactitude et de la célérité qui doivent présider aux affaires de l'empire; le mode *Yu* (*ré*), enfin, est aigu et brillant : il se réfère à l'universalité des choses et au concours qu'elles se prêtent entre elles, pour parvenir au même but. Le vocable *mode* ne doit point recevoir ici l'acception qu'il comporte chez nous, soit d'établir la différence existant entre notre majeur et notre mineur, par exemple : il faut plutôt rattacher aux modes chinois une idée d'expression mélodique, de caractère propre déterminé par l'influence prédominante du symbole, inhérent à chaque degré de l'échelle,

Quelques airs notés mettront mieux le lecteur en mesure d'apprécier de quelle étrange essence peuvent être des mélodies desquelles se trouvent proscrits deux des importants degrés de notre échelle diatonique.

Grave.

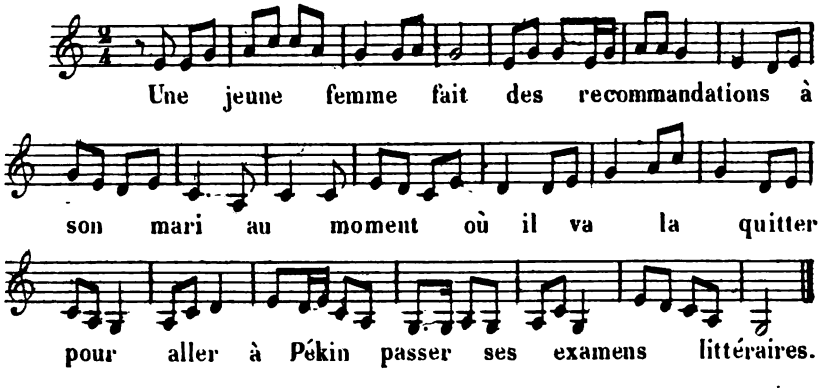


Moderato.



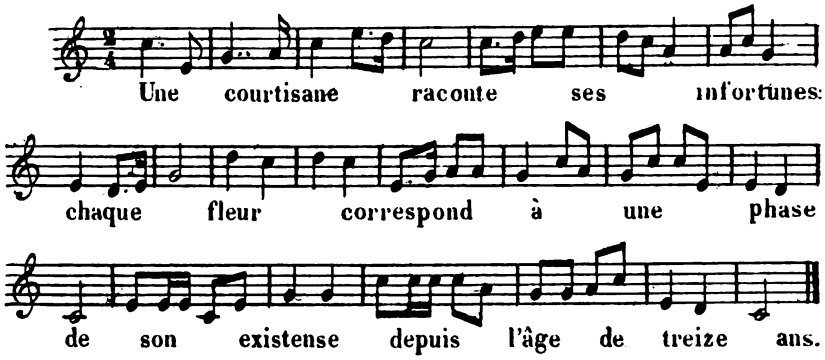
CHANGHAI MATEOU

(*Le port de Changhaï*)

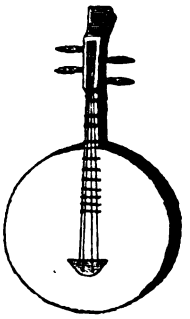


CHÉ-TÕ-R'HOA

(*Le bouquet en dix fleurs*)



Le premier de ces airs fut traduit par Amiot de la notation chinoise; le second a été recueilli, vers 1830, par Domeny de Rienzi, et publié dans sa description de l'Océanie (*Univers pittoresque*); le troisième et le quatrième sont empruntés au voyage de M. T. Choutzé, *Pékin et le Nord de la Chine* (1). En lisant les deuxième et troisième airs, on reconnaît de suite qu'ils ne forment que des variantes d'un même thème, notés, à cinquante ans de distance, par deux voyageurs différents. Cette mélodie, très populaire, se retrouve encore en troisième version dans le *Voyage en Chine*, de John Barrow, qu'Helmholtz, dans sa *Théorie physiologique de la Musique*, cite pour appuyer ses études de la tonalité. Par malechance, le savant professeur qui, semble-t-il, était peu musicien, voit le ton de *ré* là où celui de *sol* est manifeste, et voilà sa théorie en l'air! Ajoutons que toute cette partie du travail d'un homme qui fut un des princes de la science est traitée avec la même compétence.



En sus du hiératique *Kin* et du *Ché* classique, la Chine possède des instruments à cordes, dont l'origine étrangère apparaît comme des plus probables : les invasions tartares, d'une part, les missions bouddhistes venues de l'Inde, d'autre part, furent probablement les facteurs de ces importations. En tête, il convient de mettre la *Pipa*, très populaire à Pékin, parmi les mondaines mélomanes; c'est une manière de luth ou mandoline à fond plat, n'ayant généralement pas d'ouïes, dont

(1) *Tour du Monde*, 1876, t. II.

les quatre cordes sonnent à vide les notes *ut* (grave), *fa*, *sol*, *ut*, de la clef de sol ; un manche rejeté en arrière permet, grâce à une dizaine de touches, de compléter l'échelle. Comme la *Biva* japonaise à laquelle elle ressemble, la *Pipa* se joue avec un plectre. La *Yout-Komm*, nommée *moon guitar* (*guitare-lune*) par les Anglais, à cause de sa forme circulaire, est montée de quatre cordes accordées par paires et sonnant la quinte *fa*, *ut*, clef de sol : elle se pince comme la *Pipa*, et son manche est aussi gradué. Il y a encore de petits tympanons à cordes de métal, qu'on fait vibrer en les frappant avec des baguettes; des *Ravanastrons* à deux, trois et même quatre cordes, à l'archet fortement recourbé, comme le montre le dessin ci-dessous reproduit.

D'après une très ancienne tradition, la sœur de Fou-hi, Niuva, créature surnaturelle, aurait inventé le *Cheng* et le chalumeau ou *Kouen-tsée*, produisant, au moyen de ces instruments, le concert parfait, l'harmonie universelle de la nature, c'est-à-dire celle qui existe entre le soleil, la lune et les étoiles. Le *Cheng* est le même instrument que le *Khèn* précédemment décrit : sa facture est beaucoup plus perfectionnée, il est plus portatif, son échelle est plus complète, mais son principe acoustique est identique à celui de l'*orgue-lao*. Sur une calebasse laquée formant réservoir d'air et munie d'un col où se trouve pratiquée l'embouchure, quatorze tuyaux de bambou, ayant, vers leur base, une languette métallique ou anche libre, sont ajustés de manière à entrer en vibration dès qu'on souffle dans l'appareil; mais, comme entre la calebasse et l'emplacement de l'anche, chaque tuyau porte une ouverture, l'instrument, maintenu dans les paumes des mains, ne résonne qu'autant que ces ouvertures sont bouchées par l'application des doigts. Les languettes vibrant également par insufflation ou aspiration, il est loisible, sur le *Cheng*, de soutenir longuement les sons ; on y peut, de même, former des accords; mais les Chinois, loin d'imiter l'exemple de leurs voisins les Laotiens, se contentent de successions purement mélodiques. C'est la supériorité des joueurs de *Khèn* qui m'a engagé à leur donner le pas sur les joueurs de *Cheng*, encore que l'instrument de ces derniers se réclame d'une respectable antériorité. Le nombre des tuyaux du *Cheng* est très variable. Adrien de La Fage (1) l'estime de treize à vingt-quatre ; de toutes façons, il sonne les douze *lu* ou degrés de l'échelle chromatique dont les Chinois ne

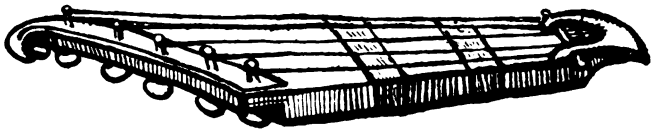
(1) *Histoire générale de la Musique et de la Danse*, t. I, p. 190.

font usage que pour les transpositions de leur gamme pentaphone. C'est sur le *Cheng* que s'accordent tous les autres instruments.

Des flûtes, des hautbois m'offrent encore matière à copie; mais peut-être qu'en voilà suffisamment sur la musique des Célestes. Je ne les quitterai pas, cependant, sans signaler leur *King*, assemblage de pierres sonores dont on dit merveille; pourquoi a-t-on oublié d'exposer au Trocadéro quelqu'un de ces intéressants phonolithes?

Au Japon, je n'ai pu découvrir un seul instrument de musique! Ce pays est, d'ailleurs, absolument tributaire de la Chine, à cet égard, avec une facture encore plus artistique pourtant. Comment expliquer cette communauté d'organes sonores à deux peuples dont l'art lyrique repose sur des principes de tonalité diamétralement opposés?...

Transportons-nous aux confins nord de l'Europe, chez les Finnois de la légende, les enfants de Kalevala. Au centre du pavillon, au-dessus de l'entrée, des peintures retracent quelques scènes du mythe national : sur l'une de ces fresques symboliques, brille le *Kantèle*, accompagnateur obligé des chants du runoïa, et au dessous, à même le mur, on lit ces lignes empruntées à l'épopée finlandaise : « L'immortel Waïnamoïnen a laissé son *Kantèle* au peuple de Finlande pour la joie et la consolation des générations à venir. » C'est que le *Kantèle* fut l'œuvre du vieux, de l'imperturbable Waïnamoïnen : « Des os du brochet il forma une source de mélodie, une source de joie éternelle... De quoi est faite la caisse du *Kantèle* ? de la mâchoire du grand poisson; de quoi sont faites les chevilles du *Kantèle* ? des dents du grand poisson; de quoi sont faites les cordes du *Kantèle*? des crins du coursier de Hiisi (1). » Et, comme le légendaire runoïa faisait vibrer son noble instrument, toutes les forces de la nature en furent émues jusqu'aux larmes.



Dans sa forme primitive, le *Kantèle* ne comptait que cinq cordes de crins de cheval, plus tard de métal, tendues sur une caisse de bois, très simple, comme le montre notre dessin. Posant l'instrument sur une table ou sur ses genoux, l'exécutant pinçait du bout des doigts les cinq cordes *sol*, *la*, *si* ♭, *ut*, *ré*, exclusivement réservées à l'accompagnement des *runes;* cet accompagnement, ordinairement à l'unisson de la voix était, par endroits, agrémenté d'*accords parfaits*. La longueur de l'instrument variait entre 50 et 60 centimètres, sa largeur étant de 11 à 15 centimètres, et son épaisseur de 5 à 7 seulement. Dans les temps modernes, on perfectionna le *Kantèle*, augmentant le nombre des cordes qui fut élevé à sept, huit, seize et même vingt-huit; on modernisa la caisse; mais, à vrai dire, ce n'est plus là l'épique *Kantèle* des siècles de gloire. De nos jours, il faut s'enfoncer dans la Karélie, à l'est de la Finlande, pour retrouver, en quelque fumeuse cabane, un chanteur ou une

(1) *Le Kalevala*, trad. Leouzon Le Duc.

chanteuse s'accompagnant du *Kantèle*. On parle, néanmoins, encore, de Karéliens qui savent les chants magiques, les incantations, les très vieilles *runes* racontant l'histoire du monde. Hélas! pourquoi faut-il que, la civilisation aidant, tout cela ne doive plus être, bientôt, qu'un lointain et vague écho du passé! Mais avant de quitter ce pentacorde, dont l'accord a bien pu être tout autre que celui donné ci-dessus, comment ne pas relever l'affinité linguistique de son nom avec ceux du *Kin* chinois, de la *Kinnaré-Vina* hindoue et même du *Kissar* éthiopien?

Puisque, sans que j'y prisse garde, l'imprévu de ces études m'amena à faire de l'archéologie musicale, transportons-nous aux Invalides, à la section danoise, où la Société des Antiquaires du Nord expose ses précieux albums d'objets variés appartenant à l'*âge de bronze*. Parmi ces objets, de géantes trompettes ou cors de guerre, de formes absolument inconnues en quelque autre contrée que ce soit, excitent au plus haut point notre juste curiosité. Entre toutes, celle ici reproduite est la plus caractéristique : volontiers, j'imagine Odin, au soir du Crépuscule des Grandeurs, embouchant ce fabuleux serpentin, long de près de 2 mètres et dont le corps tordu s'en allait derrière lui, bien au-delà de son épaule, jeter aux Ases combattants le suprême appel! Ce *Lúór* ou *Lour*, comme on le nomme à Copenhague, peut être assimilé, structure à part, aux grandes trompes d'ivoire du moyen âge, au fameux Oliphant du paladin Roland sonnant vainement sa détresse aux gorges de Roncevaux... La plaque circulaire qui termine le tube sonore est purement décorative; elle ne modifie en rien l'intensité de ses vibrations : le *Lour* est antérieur à la découverte de l'amplificateur qu'est notre moderne *pavillon* des cuivres de l'orchestre; ladite plaque n'est pas moins remarquable par ses huit bosses saillantes et ses ornements concentriques, les unes et les autres rappelant le bouclier des Vikings et aussi celui célébré par les bardes calédoniens, pour qui les bosses, qu'on frappait du bout de la lance, en cas d'alerte, étaient « les voix de la guerre ». Près de l'embouchure du grand cor scandinave, quatre ou cinq pendeloques s'entrechoquent librement et, parfois, une chaîne ouvragée avec recherche permet de suspendre l'instrument. Des nombreux spécimens découverts depuis les premières années de ce siècle, il s'en est trouvé un percé, évidemment à dessein, de trous dont la destination ne pouvait être que phonétique. De fabrication très soignée, le *Lour* a été moulé et fondu par parties s'emboîtant ensuite les unes dans les autres et maintenues entre elles par des crochets : la colonne d'air ainsi canalisée fournit un timbre grave et de bonne qualité; on en peut juger, au Musée du Conservatoire, sur une copie exécutée par

Adolphe Sax à la suite de l'Exposition universelle de 1867. Tous ces instruments furent trouvés dans les tourbières du Danemark, quelques-uns intacts, mais la plupart en pièces. Comme ils étaient toujours accompagnés d'armes également brisées, et, de plus, dans le voisinage d'ossements humains, on en inféra qu'on se trouvait en présence de l'antique usage de mettre à côté du mort les attributs de son rang; mais on avance, d'autre part, avec autant de probabilité, que c'est là, peut-être, quelque champ de bataille d'une incalculable antiquité, et que ces objets appartinrent aux héros des sagas glorieuses des très anciens jours d'autrefois.

Tours. — Imp. Deslis Frères, rue Gambetta, 6.

Organisations socialistes françaises, par **A. Hamon.** — Les élections en Allemagne (1898), par **Simon Katzenstein.** — Une guerre de capitalistes, Boers et Anglais, par **J. Keir Hardie.** — La politique des Trade-Unions et des socialistes en Angleterre, par **James Leakey.** — L'oppression russe en Italie, par **X. Letuvis.** — Le mouvement ouvrier en Suède, par **Ch. Lindley.** — Le parti socialiste et le ministère français, par **G. Mallet.** — Booker Washington et les Nègres aux États-Unis, par **M. Mali.** — Trade-unionisme et coopération de l'avenir, par **TomMann.** — L'argent ou la circulation simple, par **Karl Marx.** — Évolution du socialisme, par **Amy C. Morant.** — La Petite Reine, par **Nadar.** — La débâcle du marxisme, par **Domela Nieuwenhuis.** — Les Bourses du Travail en France, par **F. Pelloutier.** — La femme au XXe siècle, par **Mme Renaud.** — La question Sud-Africaine, par **Edgard Roels.** — La question religieuse, par **Clémence Royer.** — La question cubaine et les intérêts français, par **A. Savine.** — La politique coloniale de l'Espagne, par **R. Sempau.** — L'avenir socialiste des syndicats, par **G. Sorel.** — Les élections en France (1898), par **Spectator.** — Le développement économique des États-Unis et de l'Europe (1898), par le **Dr V. Totomiantz.** — Appel des Doukhobortzis, par **Léon Tolstoï.** — L'état actuel de la Belgique, par **N.-R. af Ursin.** — L'alcoolisme et les conditions du travail en Belgique, par **Emile Vandervelde.** — Surtravail et profit, par **J. Walter-Jourde.** — Le Congrès des Partis socialistes en Autriche, par **J. Winter.** — Les causes de la guerre du Transvaal, par **X.**

Études historiques, pédagogiques et scientifiques

L'anarchisme et le mouvement social en Australie, par **J.-A. Andrews.** — Jules Brouez, un penseur inconnu, par **F. Borde.** — Lettres à Capo de Feuillide, par **Collus.** — Le génie devant la science contemporaine, par **Jules Dallemagne.** — Michel Bakounine et Karl Marx, par **Victor Dave.** — Classement des faits sociaux et Caractères linguistiques des groupes ethniques, par **J. Deniker.** — Patrie et militarisme, par **Ch. Détré.** — L'évolution de la pudeur, par le **Dr Havelock Ellis.** — Socialistes polonais et russes, par **Eichard Esse.** — Paganisme juif, par **Albert Fua.** — Le Moyen Age et l'Émancipation, par **L. Garreau.** — Réflexions sur l'enseignement en Allemagne, par **A. de Gérardo.** — La formation de l'Univers et l'état de matière, par **Louis Guétan.** — Une école idéale, par **Agnès Henry.** — Le socialisme en Argentine, par **J. Ingégnieros.** — Autour d'une vie, par **Pierre Kropotkine.** — Curiosités révolutionnaires, par **Camille Laurent.** — Histoire naturelle de Jésus, par **Gustave Lejeal.** — Isaac Hacker, par **Marie Mali.** — Le socialisme en Roumanie par **G. Marghulescu.** — José Rizal, biographie, par **J. Mario.** — Giovanni Bovio, par **P. Mazzini.** — Le socialisme en Espagne, par **Ricardo Mella.** — La crise d'une nationalité, par le même. — Les légendes russes, par **Nikitine.** — Les Juifs au Moyen Age, par **E. Nys.** — L'Institut des Hautes-Études à l'Université nouvelle de Bruxelles, par **Edmond Picard.** — André Géliaboff, biographie, par **X.** — La Mangrove, par **Elie Reclus.** — L'école et l'apprentissage de la docilité, par **H. Roorda van Eysinga.** — Les États-Unis et Cuba, par **Albert Ruz.** — Les causes de l'hérédité, par **René Sand.** — Napoléon Ier faux monnayeur, par **Louis de Royaumont.** — Le socialisme agraire en Hongrie, par **E.-H. Schmitt.** — Toynbee Hall à Oxford, par **G.-H.-U. Snow.** — La mesure du temps, par **F. Stackelberg.** — Une nouvelle théorie sur l'homme de génie, par **L. Winiarski.** — Le socialisme en Bohême, par **Léon Winter.**

Revue des Revues et des Livres, par **Elisée Reclus, G. De Greef, A. De Rudder, G. Sorel, Laurence Jerrold, Marie Mali, Zabel Ohanissian, Marya Cheliga, Victor Dave, A. Dufresne, G. Charlier, Mario Pilo, A. Savine, Paul Pourot, H. Rynenbroeck, Marie Stromberg, C. Fages, Elie Reclus, A. D. Bancel, A. Hamon, V. Emile Michelet, C. Barbier, Dr A. Gaborlau, A. de Rampan, C. Cornelissen, L. Dumont Wilden, A. de Gérando, Dr Hélina Gaborlau, Pio Baroja, James Leakey, C. Huysmans, Edmond Potier, C. Van den Borren, Van der Voo, Fr. Nosadowski, Nathanson, A.-G. Pinardi, Emile Vandervelde, M. de Mathuisieulx, L. Cornelissen-Rupertus.

L'Humanité Nouvelle

REVUE INTERNATIONALE

SCIENCES, LETTRES & ARTS

paraît mensuellement en un volume illustré in-8° d'au moins 128 pag

DIRECTEUR SCIENTIFIQUE
A. HAMON
3, boulevard Berthier, 3
(**Paris** XVIIe ARRT.)
Et le vendredi de 3 à 6 heures
15, rue des Saints-Pères, 15

DIRECTEUR LITTÉRAIRE
V. ÉMILE-MICHELET
77 *bis*, rue Legendre, 77 *bis*
(**Paris** XVIIe ARRT.)
Le lundi de 3 à 6 heures

SECRÉTAIRE DE LA RÉDACTION
Victor DAVE

Rédaction et Administration : Librairie C. Reinwald, Schleicher frères, éditeurs
15, rue des Saints-Pères, Paris (VIe Arr.)

L'Humanité Nouvelle contient des articles de sciences sociologiques, physiqu chimiques, biologiques, mathémathiques, géographiques, de philosophie, littérature et d'art, des nouvelles, des vers, des contes, des romans, du théât dus aux meilleurs auteurs de tous les pays. Dans chaque numéro, il y a chroniques littéraire, artistique, théâtrale, une revue des livres et des revues toutes langues et de tous sujets. Le lecteur pourra ainsi suivre d'une mann exacte et approfondie l'évolution sociale, scientifique, littéraire et artistique tous les pays.

La Revue ne publie rien que de l'inédit

L'HUMANITÉ NOUVELLE est l'organe des tendances les plus larges et l plus indépendantes en matières scientifiques, littéraires et artistiques, sociales philosophiques.

Chaque auteur ayant sa pleine liberté de pensée n'engage que lui-même. La revue, par suite, est ouverte à la controverse.

Les manuscrits non acceptés sont conservés trois mois. Ils sont renvoyés à leu auteurs s'ils sont accompagnés de timbres-poste pour couvrir les frais d'affranchissemen

---

La reproduction et la traduction des matières publiées par *L'Humanité Nouvelle* so autorisées à condition que l'origine en soit indiquée.

L'HUMANITÉ NOUVELLE forme par an deux beaux volumes de plus de 750 pa chacun, avec un index alphabétique des auteurs et des matières.

Pour paraître dans les prochains numéros :

Impression d'Afrique, par Si Thébib. — *Lettres inédites*, par de Colins. — *Les souve d'un forcat*, par L. Melchine. — *Libre Amour, Libre Maternité*, par Paul Robin. *Autour d'une vie*, par Pierre Kropotkine. — *Pier, Jan et Wannes Kriek*, par Geo Vibrès. — *L'Or*, drame, par Paul Gaillard. — *Les Rêves*, par Anton. Tschechof. *L'Influence de la méthode dialectique de Hegel sur la doctrine socialiste de Karl Marx*, p Chr. Cornelissen. — *Défense sociale et Défense de classe dans la Justice pénale*, p Enrico Ferri. — *L'Etude de l'Ethique chez les races inférieures*, par Washington Matthew — *Un Jour à Delphes*, par Léon Hennebicq. — *Une Cité au XIIe Siècle*, par L. Gabreau. *Le Nirvâna*, par Léon de Rosny. — *L'Alcoolisme*, par Henri Dagan. — *La Genèse et l bases de la conscience religieuse*, par F. Cosentini. — *Le jeune homme et la fille publiq* par Charles-Louis Philippe. — *Les Cendres*, nouvelle, par Mme Marie Krysinska. *Le Sec*, nouvelle, par Maurice des Ombiaux. — *L'Evolution du roman russe*, par Boborykin — *Coup d'œil sur la littérature croate*, par Ivan Kernig. — *Les bagnes*, par Emile Verhaeren — *Bradacier*, conte, par Marcel Réja. — *La veilleuse*, nouvelle, par Henry Fricher *L'événement, Barrès et la maladie française*, par L. Dumont Wilden. — *Des Etudes, Nouvell et Vers*, de MM. Elisée Reclus, Clémence Royer, Alessandro Padoa, Hector Denis, Gabri De La Salle, Maurice Reclus, P.-N. Roinard, Hugues Rebell, etc.

RETURN TO the circulation desk of any
University of California Library
or to the
NORTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
Bldg. 400, Richmond Field Station
University of California
Richmond, CA 94804-4698

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS
2-month loans may be renewed by calling
(510) 642-6753
1-year loans may be recharged by bringing books to NRLF
Renewals and recharges may be made 4 days prior to due date

DUE AS STAMPED BELOW

20,000 (4/94)

Syracuse, N. Y.
Stockton, Calif.

DATE DU

Music Library
University of California at
Berkeley